

RESEÑAS

CRÍTICA Y ENSAYO

José Antonio Hernández Guerrero. *La expresividad poética. Análisis de «Signo del alba» de Pedro Pérez-Clotet*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1987, 286 pp. + 88 de apéndice.

Los investigadores españoles en el campo de la teoría y crítica literaria vienen ofreciéndonos desde las últimas décadas unas publicaciones monográficas muy valiosas por su rigor científico y su coherencia metodológica que abarcan el estudio de obras de especial significación. Además es también perceptible la tendencia a centrar el foco de atención investigadora en las realidades literarias del entorno social y cultural de la propia Universidad. Y esto —lejos de suponer un peligro de localismo estrecho, que todo estudioso debe evitar—, constituye a nuestro juicio una acertada línea de trabajo, pues la labor universitaria debe reflejarse en la sociedad, contribuyendo con su esfuerzo y sus investigaciones al mejor conocimiento de ella.

En esta doble dirección hay que situar el libro que ahora reseñamos. José Antonio Hernández Guerrero, profesor de la Universidad de Cádiz, estudia en él el primer libro del poeta gaditano Pedro Pérez-Clotet¹. Anteriormente, Hernández Guerrero ya había prestado atención a aspectos particulares de la obra de Pérez-Clotet

¹ Nacido en Villaluenga del Rosario (1902), Pérez-Clotet es autor de los siguientes libros poéticos: *Signo del alba* (1929), *Trasluz* (1933), *A la sombra de mi vida* (1935), *Invocaciones* (1941), *A orillas del silencio* (1943), *Presencia fiel* (1944), *Soledades en vuelo* (1945), *Noche del hombre* (1950), *Como un sueño* (1956), *Ruedo soñado* (1961) y *Primer adiós* (1974). Las primeras obras reflejan el predominio de la imagen, como correspondía a la poesía española de aquella hora.

en algunos de sus trabajos². Esta dedicación se ve ahora culminada en este estudio serio y sistemático en el que se analiza con exhaustividad la expresión y el contenido de *Signo del alba*.

Pero la monografía supera ampliamente el propósito de análisis de una obra literaria, ya que su propuesta metodológica va mucho más allá de los límites propios de este tipo de estudios. Así, Hernández Guerrero parte de la base de que el lenguaje poético es plurisignificativo; se diferencia del lenguaje referencial por su carácter pluridimensional más acentuado y por su más intensa capacidad de polivalencia. El lenguaje poético —que comparte sus usos y procedimientos en distinta frecuencia y diferentes grados con otros niveles de lengua— sólo se aparta del lenguaje referencial —llega a ser cualitativamente distinto— a partir de una cantidad determinada de recursos acumulados³. Este *desvío* que se produce frente al lenguaje «normal» o *standard* es para Hernández Guerrero un *desvío* consciente y deliberado, cuya especificidad hay que determinar en cada caso por medio de su cuantificación.

Para ello, el método seguido consta de dos fases. En la primera, se aislan y caracterizan los rasgos pertinentes, procediéndose a su descripción. En un segundo paso, es preciso cuantificar los procedimientos descritos, debiéndose entonces comprobar hasta qué punto resultan verdaderamente significativos. Este método descriptivo —de sólida base lingüística y cimentado en la teoría y los logros de la estilística, que tan excelentes resultados ha dado como método de estudio crítico en la literatura española— es el que se aplica al análisis de *Signo del alba*. Su naturaleza es ecléctica, pues el propio Hernández Guerrero reconoce que ningún enfoque crítico es por sí solo suficiente para explicar la totalidad del texto, pues únicamente nos permite descubrir una parte de la realidad estudiada. Y por otro lado tampoco es posible abordar el análisis desde todas las perspectivas críticas existentes. Por lo que el autor se inclina por la adopción de un método que contiene componentes de diverso origen, como la técnica del comentario de textos, proce-

² Entre ellos, «Estudio semántico de la función poética del tiempo», *Gades*, 8 (1981), pp. 181-195; y *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36. La revista poética «Isla»*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1982.

³ Cfr. Jean Cohen, *La estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1977; y Charles Bruneau, «La Stylistique», *Romance Philology*, I (1951-52), pp. 1-14.

dimientos de estudios lingüísticos estructuralistas e interpretación semiótica. Se trata, pues, de una fórmula plural, adecuada a la índole compleja del hecho literario y de la obra que se pretende analizar.

Esta circunstancia no resta coherencia al estudio, pues Hernández Guerrero elabora el método explicado y lo aplica con gran rigor. Como él, entendemos que lo literario y lo lingüístico no sólo no se excluyen sino que han de complementarse necesariamente en el análisis crítico, pues el tratamiento literario debe fundamentarse en una base lingüística, objetiva y científica; y el estudio lingüístico de un texto literario es válido para acceder a la clave que le otorga su doble dimensión de hecho comunicativo y artístico a la vez.

Otra premisa —también de base lingüística— de la que parte Hernández Guerrero en su estudio es la consideración de la obra literaria como un sistema estructurado de unidades articuladas en niveles, cuyas relaciones paradigmáticas y sintagmáticas hay que descubrir y describir. La obra como tal es una unidad, resultado de un trabajo de selección y combinación, con la intención de crear un sistema cerrado. La labor del crítico consistirá en descubrir las líneas que ha seguido el autor para construir y articular dicho sistema.

Siguiendo estos criterios metodológicos, Hernández Guerrero estudia los distintos planos que estructuran el libro *Signo del alba*. En el análisis sigue un camino semasiológico o interpretativo, que mantiene el orden en que recibe el lector el mensaje y que se corresponde con las parcelas metodológicas del signo lingüístico: forma, función y significación. El estudio ofrece una excelente sistematización de los procedimientos expresivos que Pérez-Clotet emplea en su primer libro poético, presentando un análisis claro y profundo, de gran valor didáctico, ajustado al orden de exposición citado. Así, a partir de un recuento estadístico, se observa en primer lugar el nivel de la expresión: Hernández Guerrero estudia los procedimientos fonético-fonológicos, empezando por la descripción de las unidades mayores —estrofas y versos— para pasar después al análisis de los recursos fónicos más relevantes de la obra, como la rima, aliteración, paranomasia y derivatio. A continuación se centra en el análisis de la morfosintaxis: Hernández Guerrero estudia las fórmulas más repetidas en *Signo del alba*, con especial atención al tratamiento del actualizador y su omisión, la adjetiva-

ción, el verbo y la coordinación, en los que encuentra las funciones poéticas y expresivas más significativas del libro. Por último, se aborda un riguroso y exhaustivo estudio léxico-semántico, situando el análisis en varios planos lingüísticos: en primer lugar, a nivel de lengua, se cuantifica el material léxico usado en *Signo del alba*; seguidamente, en el plano de discurso, se definen los valores semánticos determinados por sus relaciones sintagmáticas, derivadas de su distribución en la cadena comunicativa, para ver luego la tipología imaginística de la obra. Finalmente, a nivel de contenido y desde una perspectiva más intrínsecamente literaria, se estudian los temas del libro, en sentido específico del paisaje, la luz y la sombra y el tiempo en el universo simbólico que ha creado Pérez-Clotet en *Signo del alba*.

El trabajo —modelo de rigor de análisis crítico— termina con unas conclusiones que recogen las que parcialmente habían ido cerrando cada apartado del estudio y en las que se pone de relieve cómo el libro investigado es el germen de toda la creación poética posterior de Pérez-Clotet. El poeta demuestra en él su habilidad para aprovechar los procedimientos del nivel de la expresión, mientras su sintaxis demuestra una gran sobriedad; aunque lo más sobresaliente de *Signo del Alba* es su riqueza de imágenes, cuyos tipos y características establece Hernández Guerrero. A través de ellas, los temas se cargan de valores simbólicos que trascienden la belleza meramente sensorial.

Este estudio —lejos de ahogar con su bagaje científico la naturaleza del acto creador— ayuda a definir el sistema de recursos que confiere a *Signo del alba* su unidad, coherencia y armonía. Nos explica las notas peculiares que caracterizan el primer poemario de Pérez-Clotet y contribuye decisivamente a trazar el perfil poético y a identificar el estilo del autor.

Se completa la monografía con una detallada bibliografía y un apéndice en el que se publica en facsímil la primera edición de *Signo del alba*, aspecto evidentemente indispensable por la rareza del libro en cuestión y por la necesidad de conocer directamente la obra analizada, muchos de cuyos versos son citados como ejemplos en el estudio.

Centro Asociado de la
U.N.E.D.—Sevilla.

MIGUEL CRUZ GIRÁLDEZ

Giovanni Allegra. *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del Modernismo en España*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, 410 pp.

Con algo de retraso con respecto a su fecha de impresión se distribuye este libro, considerablemente aumentado y mejorado en relación a su primera aparición italiana de 1982. El autor, catedrático de español en la Universidad de Perugia, es uno de los más brillantes hispanistas de su país, especialista en novela del siglo de Oro, estética y corrientes literarias del XIX, con especial atención a lo finisecular. Lejos de las ingenuas yuxtaposiciones de una literatura comparada torpemente entendida, los trabajos del profesor Allegra llevan siempre el sello distintivo de una amplia cultura que tiene en cuenta la historia y las Letras de los diversos ámbitos culturales europeos: Alemania, Francia, Italia, Inglaterra y España, con especial atención hacia Cataluña. En todas sus páginas salta a la vista la riqueza de una sabiduría minuciosa y detallada, sustentada en una profusa lectura de textos y documentos literarios que tiene la virtud de no abrumar al lector con aluviones eruditos y, al mismo tiempo, la de permitir la reconsideración de tópicos consagrados y la justificación de puntos de vista propios que siempre descansan en una sensibilidad hacia lo literario no siempre esperable de un estudioso.

El libro toma su título del prólogo que puso Rubén Darío a sus *Prosas profanas*, y de uno de los poemas de esta colección. Hastiado el poeta de las reservas y censuras que recibía la corriente estética por él representada, dice cerrar los ojos y confinarse en un «reino interior de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas». El propósito de Allegra consiste en pasearnos por los distintos territorios que configuran ese *reino interior* modernista, y en demostrar cuán lejos de la realidad y de una lectura extensa y completa de los textos que da la habitual reducción del Modernismo a una vacua retórica del preciosismo. Advierte Allegra que el origen del error está en los enfoques formalistas que producen análisis textuales *in vitro* al margen de la historia de la cultura y de las ideas, un contexto imprescindible para descifrar el verdadero significado de todo producto literario o artístico. Un enfoque que es de sentido común asumir plenamente, en el que los datos de la serie histórica y los de la artística se apoyan y enriquecen mutuamente, y que exige (y en ello está sin duda la razón de las resistencias con que tropieza) una información más amplia que la reque-

rida por cualquier inmanentismo textual. También nos pone en guardia Allegra contra el persistente zumbido de los insectos ideológicos que acompañaron al Modernismo desde sus inicios y lo siguen acompañando ahora con sus banales jeremiadas.

A propósito de ideología, Allegra encuadra el Modernismo en una corriente, que va engrosando a lo largo de la segunda mitad del XIX, de rechazo de los valores y las creencias de la Europa de la Segunda Revolución Industrial, y cuyas estaciones son Romanticismo, Parnaso, Simbolismo, Decadentismo, Bohemia. Un rechazo que se manifiesta no sólo en numerosas concomitancias con el pensamiento anarquista, sino en esa mitificación de las sociedades pre-industriales que se revela en tantas cosas: los motivos decorativos de la arquitectura Modern Style, el catálogo de mundos imaginarios de la pintura de Gustave Moreau o el poema «Divagación» del mismo Rubén, la renuncia a la vida cotidiana en *A rebours* de Huysmans, el diagnóstico social que implica el uso simbólico del color azul... Se ocupa también Allegra de detectar la presencia de una corriente de inquietud orientada hacia la Teosofía en sus diversas manifestaciones, ejemplificada, por citar algo conocido, en el «Coloquio de los centauros» de Rubén.

En cuanto a la debatida cuestión de las relaciones entre Modernismo y 98, hay que poner en el haber de Allegra no sólo el tener en cuenta un punto imprescindible en toda definición del Modernismo hispánico, sino el no haber asentido totalmente a la tendencia actual que lleva a identificar ambas tendencias, gracias a un exacto conocimiento y valoración de lo que supuso la herencia de la escuela Parnasiana, tan a menudo despreciada o privada de la relevancia que le corresponde. No es menor la aportación de Allegra cuando se propone integrar el Modernismo catalán en una perspectiva peninsular e hispanoamericana, que lo rescate de interpretaciones restringidas al regeneracionismo regional.

Apenas puedo más que mencionar el contenido de la segunda y tercera partes de *El Reino interior*: cuidadas monografías sobre Rubén, Manuel Machado, Joan Maragall, Ramón del Valle-Inclán y el papel de Cataluña como introductora del Prerrafaelismo, el culto a Wagner y a Nietzsche. Todo lector de esta obra encontrará en ella un rico veneno de datos de primera mano y un conjunto de sugestivas interpretaciones sobre esa época tan tupida y equívoca que es el tránsito entre los siglos XIX y XX.

Universidad de Alicante

GUILLERMO CARNERO

María Pilar Palomo, Milagros Arizmendi y José Paulino, Eds. *León Felipe, poeta de la llama: Actas del Simposio «León Felipe», enero 1984*, Editorial de la Universidad Complutense, 1987, 336 pp.

Como la obra de muchos otros poetas exiliados, la de León Felipe, apenas tratada por la crítica del interior, ha gozado en los últimos años de un renovado interés. Efectivamente, se conmemoró en 1984 el centenario del nacimiento del poeta. No quiere decir esto que sus versos fueran desconocidos para la totalidad del núcleo interior, pues como muestra Gregorio Salvador, en 1950, ya se le había ofrecido un primer homenaje universitario en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada y a través de la radio local. Pero dicho ejemplo es ciertamente una anomalía, ya que la obra de los poetas transterrados no tenía ni suficiente difusión ni contaba ciertamente con el beneplácito oficial de la España del interior.

Este volumen recoge las ponencias de un simposio organizado por el Departamento de Lingüística y Literatura de la Facultad de Periodismo de la Universidad Complutense. Durante cinco días, junto al grupo del exilio (Rafael Alberti, Manuel Andújar), del interior (Dámaso Alonso, Leopoldo de Luis), se congregó una nueva generación de estudiosos, desconectados ya de los avatares del conflicto y sus secuelas.

Como señala María del Pilar Palomo en el prólogo, no se han recogido todas las ponencias, y en algunos casos se recortan algunas. El libro se divide en tres grandes secciones, de las cuales sólo hay claridad de criterios en la segunda: la que trata las obras dramáticas (guiones televisivos y posterior dramatización de «El juglarón», así como el proyecto cinematográfico de «La manzana»). Sin embargo, la primera parte mezcla impresiones de lectura con estudios simbólico-míticos y temáticos; la tercera reúne análisis individuales de poemas, exégesis semántica o lingüística de la obra, una comunicación sobre una oscura traducción de manos del poeta y otros trabajos temáticos. Por ello, se degusta en esta «ensalada» una mayor formalización en el tercer apartado, mientras que en el primero parece imperar un enfoque tradicional.

El repaso al símbolo de «las lágrimas» de José Ángel Ascunce Arrieta se centra en el esfuerzo aglutinador de éstas, como elemento democrático y universal que salva a la humanidad dividida. «Las lágrimas son internacionales y para ganar la igualdad de los hom-

bres pueden más que los conceptos marxistas», dice el poeta, pues reflejan el exilio paradisíaco, pero también abren el camino de la salvación (pp. 24-25). La revisión bíblica va seguida de la mítica en «El mito de Prometeo en *Ganarás la luz*» de María Dolores de Asís Garrote. El poeta queda emparentado al titán Prometeo, debido a su postura favorable a los hombres y el mito actúa de principio ordenador en la poesía (p. 41). El fuego se torna poesía como fuente de conocimiento que ilumina a los mortales. Por lo tanto, es la luz símbolo unitivo con el cual se identifican diversos personajes de la cosmogonía del poeta: Job, Jonás, Prometeo, don Quijote... «que tienen su razón de existencia poética en proporción a su clarividencia o su ceguera esencial» (p. 56). Así lo señala en su trabajo María del Carmen Díaz de Alda, mientras se fija en los apuntes místicos de toda la obra, una constante en los poetas tocados por la desesperanza de la guerra (Altolaguirre, Larrea, Prados, Serrano Plaja), y yo añadiría, Jiménez y Cernuda. Por ello, la luz aúna dos líneas simbólicas: «los clarividentes (San Juan, Don Quijote, San Pablo...)» y los de «la ceguera (Edipo, Job...)» (p. 65). El tiempo y la soledad discutidos por Ignacio Elizalde señalan al poeta preocupado por la inmediatez de su mensaje, por su actualidad y por la prisión que refleja el círculo temporal al que asocia «la noria, la girándula, la rueda de molino» y a los que opone «la honda, la mariposa, la luz» como símbolos de liberación (pp. 91-92).

Tras estos textos, aparece un trabajo cuya situación es contradictoria. «El quijotesco peregrinar de León Felipe» de Julio Gutiérrez Sesma debiera haber abierto la sección, pues se trata esencialmente de un estudio biográfico que se fija en ciertos momentos claves de la obra. «El viejo y roto violín de León Felipe» de Diego Martínez Torrón, estudia la última entrega del poeta (1966), donde vuelve «derrotado» por caminos ya explorados: el payaso vital bajo la carpa del circo, la relación dialéctica entre Don Quijote y Sancho, la mirada crítica y esperanzadora a España o el recuerdo del exilio.

Finalmente, «La fusión bíblica en León Felipe» de la prologuista es seguramente la contribución más interesante de este apartado. Se fija en la utilización contrastada entre intertextos vitales y escritos, aunque la autora no utilice una aproximación semiótica, sino conceptos de la poética clásica como la *explicatio*, la *recreatio* y la *imitatio* renacentistas. Se centra, pues, en mitemas como los de

Job y Jonás, símbolos de la angustia existencial y el cataclismo histórico de la Guerra Civil, respectivamente, o en la encarnación tardía del poeta en la figura de Moisés, para así esperar la muerte en la tierra prometida. Pero faltaría explotar la veta intertextual e intratextual presente en sus libros, para indagar más allá de la intención autorial, las trazas de los conflictos que presentan los hipertextos e hipotextos en la obra de León Felipe¹. Porque si respecto a la Biblia el poeta se refiere a la presencia de un texto acrónico y unitivo de significación religiosa y ecos unamunianos, también sus textos apuntan hacia la prisión del lenguaje, y señalan que el autor es una construcción del signo en la línea del Roland Barthes postestructuralista. De ahí que todos estos estudios, presentados como «construcciones naturales», se resientan de no ser tratados como «construcciones ficcionales» y por ello, la falacia intencional da a la primera parte un regusto a rancio².

Los trabajos firmados por José Paulino y Francisco Yndurain exploran una zona generalmente poco tocada de la obra de León Felipe: la dramática. Paulino, siguiendo a A. Greimas y E. Souriau, encuentra una «organización tipológica ternaria» en «El juglarón», aunque no todos los cuentos presenten los tres tipos de acción (p. 169). Como personajes únicos, los *desvalidos* aparecen siempre como sujetos, mientras los *poderosos*, que conforman los oponentes, son múltiples. Por ello, se acrecienta la dificultad que deben vencer los héroes. Finalmente, los árbitros son los representantes de la sociedad y las instituciones (pp. 172-173). Para Paulino, la elección de un mundo de débiles triunfantes refleja las propias dificultades vitales del autor y «El juglarón» aparece como «una metáfora dramática del universo donde las cosas funcionan como deben» (p. 178).

«La manzana» toma como fuentes a *La sombra* de Galdós y a *Luz iluminada* de Juan Larrea, y según Yndurain es símbolo repetitivo en el conjunto de la obra del poeta. En «El juglarón» estudia las paráfrasis de textos de Shakespeare y concluye que no hay modificación de las tramas originales, pero sí «empobrecimiento del juego escénico» (p. 213). Ambos trabajos señalan que la dramatur-

¹ De acuerdo con lo planteado por Gerard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982).

² Me refiero a las «natural and fictive utterances» de Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse: The Relations of Literature to Language* (Chicago: The University of Chicago Press, 1978).

gia de León Felipe, o adolece de simplismo, o de falta de imaginación, pero éstos también se resienten de una sobrecarga de metodología.

La tercera parte, que parece dar énfasis al lenguaje, se abre con un estudio «léxico-semántico de los términos poeta, poema, verso y metáfora» (p. 219). Pero el criterio temático de María del Carmen Barrado merecería haberlo situado en la primera parte. El poeta se caracteriza por su «proximidad al hombre» (p. 223); su misión reúne «la denuncia, la unificación y la salvación» (p. 230), ya que la poesía no es más que «una oración» (p. 243) por la que habla la fórmula prometeica del poema apoyada en los versos y la intrépida metáfora demiúrgica, que convierte a la realidad en poesía (p. 253). Tampoco debiera figurar aquí el trabajo de Luis López Jiménez sobre la traducción al francés de *El Seductor* de Gérard d'Houville, ya que se trata de una aportación marginalmente biográfica, a pesar de sus acertadas observaciones sobre el traslado de la oxitonía francesa a la paroxitonía española. Lo mismo ocurre con el ensayo de María del Pilar Pueyo Casaus, cuyo objetivo es descubrir temáticamente la esencialidad de la poesía de León Felipe.

La adjetivación negativa de *Ganarás la luz*, presentada por José Romera Castillo, apenas supera la forma de una lista sin trascendencia. Algo similar le ocurre respecto al dolor, a la colaboración de Hortensia Viñes. A su vez, ésta se rodea de una justificación estructuralista que ahoga en su excesivo florilegio, conclusiones que pudieran haber sido deducidas directamente de los textos.

Las dos últimas colaboraciones se centran en poemas individuales. La breve pero interesante de Marina Mayoral estudia el contraste de los comunicatarios de «Como tú» en *Versos y oraciones del caminante* (1929) y *¡Oh, este viejo y roto violín!* (1966). En aquél, el tú se dirige al lector, mientras que en éste, recae sobre la piedra, símbolo de la rodante vida de su autor. La de Gregorio Salvador analiza estilísticamente «Romero solo», y se fija en la dilogía del «solo» (adverbio o adjetivo) por lo que el poeta conjuga individualidad (camino solitario) y colectividad (peregrinaje) (pp. 307-308).

A falta de todas las ponencias del encuentro, se puede detectar que se han seleccionado demasiadas pues su reiteración temática las hace innecesarias, sobre todo para la obra de León Felipe, cuya referencialidad es destacable. No aportan muchas de ellas, nove-

dades que no podamos encontrar en estudios como los de Luis Cernuda, José Paulino Ayuso o Víctor G. de la Concha³. También noto la falta de estudios que sitúen al poeta dentro de los contextos poéticos del interior y del exilio, caso del trabajo pionero de María Luisa Capella⁴. No parece entroncarse León Felipe en la tradición poética de posguerra y el volumen nos deja todavía el sabor a un descentrado poeta rodante del «éxodo y del llanto».

University of Maryland

JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN

Miguel de Unamuno. *Niebla*, edición, estudio y notas de Francisco Fernández Turienzo, Madrid, Alhambra, 1986, 244 pp.

Miguel de Unamuno. *La Tía Tula*, introducción de José Carlos Mainer, Madrid, Alianza, 1987, 133 pp.

A medida que transcurre el tiempo, se afirma más la posición de Unamuno entre los mayores novelistas del siglo. De ahí las constantes reediciones de sus novelas en colecciones populares y eruditas. Les llega ahora el turno a *Niebla* y a *La Tía Tula*. La edición de la primera, publicada por Alhambra, se debe a Francisco Fernández Turienzo, bien avezado en estas lides. Va acompañada de un estudio preliminar y de abundantes notas, más una bibliografía, donde —hay que decirlo— no están todos los que son ni son todos los que están. El largo estudio (66 páginas) contiene buena parte de generalidades de todo tipo, junto al esperable análisis de *Niebla*. Es obvio el gusto de Turienzo por las digresiones, que le apartan excesivamente de su tema central. Así, pongo por caso, aprovecha para arremeter contra Nietzsche y Freud (9-13), utilizando argumentos *ad hominem* tan trasnochados como deleznales. Páginas éstas de difícil justificación, cuando el mismo Turienzo lamenta más tarde la «premura de espacio» (50).

Ateniéndose ya a Unamuno, Turienzo (tras Sánchez Barbudo y otros críticos) subraya la importancia de la crisis de 1897. El he-

³ *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1957); *La obra literaria de León Felipe* (Madrid: Universidad Complutense, 1980); *León Felipe: itinerario poético* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1986).

⁴ *La huella mexicana en la obra de León Felipe* (México: Finisterre, 1975).

cho de que esa crisis se resolviera, como es sabido, en un sentido contrario a la fe religiosa, ocasiona este duro y extremoso juicio: «La crisis fijó ante sus propios ojos [de Unamuno] su perfil definitivo, su personalidad; la congeló. Unamuno había de ser así para siempre. No había ya lugar ni para volver atrás, ni para corregir la postura. No hay pasado ni futuro. Sólo queda una pose, una actitud, un gesto, solidificados. Unamuno experimentó su propia muerte, o mejor, lo que queda después de ella; la sobrevivió» (15). Es difícil concebir cómo ese monolito mental o muerto en vida, en que Turienzo convierte aquí a Unamuno, hubiera podido producir ni novelas ni nada (nada humano, entiéndase). Turienzo, claro está, ha de contradecirse enseguida, para afirmar rectamente: «Unamuno, una vez aplicado el oído a su propio interior, oye —y todos oímos— voces que se hacen percibir. Hemos de reconocer que si el hombre escribe novelas, es porque en el interior de sí mismo sueñan de hecho diversas voces, que el autor personaliza, desarrolla y traslada al fin al papel: por eso hay diversas voces narrativas. [...] Estas voces son a veces concordantes, a veces divergentes, disonantes o contrarias, como si nuestra conciencia fuera —y lo es en efecto— un teatro con personajes» (17-18).

El análisis específico de *Niebla* ofrece datos útiles y observaciones de interés. Otras observaciones, en cambio, son altamente idiosincrásicas. Por ejemplo: «'Niebla' nos recuerda el estribillo con que responde el pueblo a cada invocación en los oficios religiosos, un 'ora pro nobis' leve, monótona e intermitentemente susurrado [...]» (20). La idea posterior de que la *niebla* designa principalmente las brumas germánicas, esto es, el «pensamiento nebuloso, septentrional y protestante» (21-22) opuesto al pensar tradicionalista de un Antolín Paparrigópulos (Menéndez Pelayo), me parece también desorbitada. En su afán polémico, Turienzo llega al punto de decir: «La 'niebla de la existencia', la 'niebla de la vida' y otros comentarios similares que reiteran los críticos, no dicen realmente nada inteligible o con sentido» (21).

No querría ser injusto con Turienzo. Es un serio investigador de nuestra literatura, cuya labor merece estima y respeto. Me temo, sin embargo, que este estudio sobre *Niebla* no constituya uno de sus mejores logros. Pero es incuestionable su conocimiento del tema, así como su amor y admiración por la obra de Unamuno, pese al ocasional tono moralizante (nada infrecuente entre unamunis-

tas, dicho sea de paso). Así, al final de su trabajo, encara la pregunta de Torrente Ballester: «¿Por qué será que el Unamuno prosista nos va quedando lejos?» A este plural, Turienzo opone otro: «¿Nos va quedando lejos Unamuno? ¿A quiénes?» (62). Aquí sí, y aunque nuestra crítica se oriente por distintas vías, me siento unido a Turienzo: en la común adhesión a la obra del gran escritor vasco.

La edición de *La Tía Tula* por Alianza carece de bibliografía y notas, a diferencia de la anterior. Se trata, en realidad, de una edición más —bienvenida— de esta gran novela unamuniana, precedida de una introducción por José Carlos Mainer. Pero esa introducción, escrita incisiva y elegantemente, no tiene desperdicio. Mainer parte, siguiendo al propio Unamuno, de la consideración de éste como «escritor ovíparo». Y, si el óvulo primitivo de la novela pudo ser «la historia patética de una tía real» (iii), a él se añadirían posteriormente otros «sesgos y desarrollos» (iii) procedentes ya de la experiencia vital o de las lecturas de Unamuno. Mainer, lúcidamente, examina los varios aspectos que contribuyen a la enorme riqueza y densidad de *La tía Tula*. Aunque reduce a un mínimo el enfrentamiento con otros críticos, la originalidad de Mainer es visible a todo el que conozca la bibliografía sobre el tema. Destaquemos varias de las importantes afirmaciones de Mainer. La lucha de Tula es «la de obligar al varón descuidado o aniñado a realizar su cometido social en el misterio de la perpetuación» (x). La novela contiene una «reflexión sobre la dignidad y la función de la mujer» (xi). En este sentido apunta el prólogo, para Mainer, y ello le lleva a discutir un tema candente: el de la relación (o falta de relación) entre el prólogo y la novela. Mainer cree, en efecto, que el personaje delineado en el prólogo corresponde al de la protagonista unamuniana. Consiguientemente, es legítima la asimilación de Tula con heroínas como Antígona o Teresa de Jesús. No podríamos estar más de acuerdo.

Se ve, pues, que Mainer, contra la opinión dominante, subraya lo valioso de Tula y reivindica la nobleza de su figura. Y, a lo largo de todo su comentario, muestra el crítico amplio conocimiento de la obra de Unamuno, estableciendo oportunas relaciones entre *La tía Tula* y otros escritos de don Miguel, como, por ejemplo, el cuento «Soledad» (que forma parte de *El espejo de la muerte*). En ese orbe de relaciones intertextuales, Mainer llega a la pertinente con-

clusión de que «entre las sumisas esclavas y las voluntariosas jacobinas de la reproducción», Tula representa un «término medio», donde se revela, «bajo su dureza», una «trémula humanidad» (x). Desde luego, Mainer no desconoce los aspectos negativos de Tula, que el propio Unamuno se encarga de destacar; pero esto no le impide justificarla y ver en su «rigorismo feminista» otro de los «óvulos explicativos» (xvi) de la novela.

Muy certeras son igualmente las observaciones finales, donde Mainer expone la dimensión sociológica de la novela (enfrentado también, implícitamente, a quienes ignoran o rechazan esa dimensión). Así afirma cómo «todo cuanto ocurre en el ámbito de *La tía Tula* es tan marcadamente español, tan acertadamente típico de la mesocracia provinciana» (xviii). Y, más aún, recogiendo ideas del mencionado prólogo, Mainer insiste en el valor de Tula, por «la necesidad de domesticar la vida española, de civilizarla y de ponerla bajo la tutela de Antígonas y Tulas como único remedio de su cainismo» (xviii).

No querría aún terminar esta reseña sin referirme a otros puntos notables de la introducción de Mainer, como su fino comentario del pasaje en que Tula y Ramiro contemplan la luna y emiten a propósito del astro pareceres muy diversos, representativos de sus diferencias sexuales. Tula habla, según Mainer, «de la mujer nueva», mientras Ramiro lo hace «de su triste e incompleta visión de lo femenino» (xvi-xvii). Muy sugestiva, en fin, es la idea de que en la novela existe un lenguaje corporal, donde «la sangre que palpita en las venas, en los pechos conmovidos, los ojos afanosos, la fiebre de los cuerpos, hablan con tanta elocuencia como las palabras que los personajes se dirigen» (xxi).

De lo antedicho resultará claro que la introducción de Mainer no tiene nada de convencional. Al contrario, muestra excepcionalmente una impecable erudición junto a una gran sensibilidad y originalidad. Algunos de los motivos apuntados exigen, desde luego, mayor desarrollo. Pero, en los límites estrictos de que el crítico disponía, era imposible hacerlo mejor.

State University of New York at Buffalo

CARLOS FEAL

Leopoldos Alas (Clarín). *Mezclilla*, prólogo de Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen, 1987, 328 pp.

Mezclilla first appeared in 1889. Surprisingly, this edition, with a useful prologue by Antonio Vilanova, marks only its second appearance in print. One of Clarín's most thoughtful collections of essays, *Mezclilla*, as he explains in «Advertencias», is named thus «porque está hecha con hilos de varios colores y clases». Those *hilos* are the following: «Lecturas (Proyecto)»; «Baudelaire»; «Una carta y muchas digresiones» [on *Fortunata y Jacinta*]; «*La Montálvez*»; «Paul Bourget (su última novela)»; «A muchos y a ninguno» [on literary mediocrity]; «Palique» [on Marcos Zapata's *La piedad de una reina*]; «*Maximina* (novela de Armando Palacio)»; «Palique» [on theater reform]; «Eduardo de Palacio (Fragmentos)»; «Alfonso Daudet (*Treinta años de París*)»; «Palique» [on *La Epoca's* poor writing]; «Sobre motivos de una novela de Galdós» [*Miau*]; «Palique» [on *comedias caseras*]; «Cartas de Julio de Goncourt»; «Frontaura»; «Estilo fácil»; «La zarzuela»; «España en Francia (*Le Naturalisme en Espagne*, por Alberto Savine)»; «Palique» [on Spanish politics]; «El testamento de Alarcón»; «El teatro y la novela»; «*Ripios aristocráticos* (Venancio González)»; «¿Y la poesía?»; and «Cuestión de palabras (Ad Quintilium Liberalis. A Quintilius el de *El Liberal*).»

As in earlier collections of essays, *Mezclilla* stresses an obsessive leit motif of Clarín's writing: the notion of Spanish decadence as an all pervasive phenomenon eating away at the political fabric. Thus in *Sermón perdido* (1885), he labels the period «la edad de las medianías» and «la oligarquía de las nulidades». In *Nueva campaña* (1887), he melancholically explains that «la nulidad» is invading everything. And in *Mezclilla* he writes: «Detrás de la apoteosis de la medianía viene la apoteosis de la nulidad.» «Los tiempos son tristes», he says to his «discreto y desengañado lector» in «Advertencias»; «la vida literaria languidece doquiera; en España apenas piensa nadie en el arte.» But fortunately for us, Alas did insist over and over again that his readers think about art and literature. He was particularly insistent that his countrymen and women should give up, as Antonio Vilanova puts it, their «absurdos proteccionismos culturales e irrespirables aislacionismos casticistas, para fecundar el campo de nuestras letras con aires renovadores venidos

de fuera». Several of the essays in *Mezclilla* do indeed deal with non-Spanish literary figures such as Paul Bourget (a significant influence on Alas, notes Vilanova), Jules de Goncourt, Alphonse Daudet and, above all, Charles Baudelaire.

If I were to single out one essay from *Mezclilla* as representing the best of Clarín's persistent efforts to set up an informal kind of «reading program» for the Spanish public, it would be this one, on Baudelaire. The article on Baudelaire is, first of all, a reply to those critics (Brunetière especially) who suffer from «prudencismo literario», a species of sly, often listless hypocrisy and lack of critical daring. But Alas is not content with exploiting Baudelaire as a pretext for condemning bad reviewers. On the contrary, the article is conspicuous for its sensitive, in-depth handling of complex and difficult poetic material, a genre which Clarín normally approached with some misgivings and, as hindsight now informs us, with considerable misjudgment. In Baudelaire's case, however, Alas came very close to the core of the Baudelairean creative impulse.

His method was to approach the French poet from within the poet himself, i.e., to probe his poetry from a subjective angle. Alas not only wanted to understand Baudelaire's poetry, but to *feel* the poet's own sentiments. He wrote that it was necessary for the critic to negate his own personality in this instance, and to «*infiltrarse en el alma del poeta, ponerse en su lugar*». One senses here a sympathy which is born of an equally complex and profound psyche and which produces a posthumous conjunction of two sensitive and intricate spirit. At the same time, Clarín's essay is riddled with contradictions. Claiming at first impartiality as a critical virtue, he soon drops the neutral stance, his enthusiasm fired. But when he attempts *la crítica sugestiva*, he feels moments of «repugnancias instintivas». Most significantly, Clarín pointedly separates Baudelaire from the symbolists in order not to attribute their «extravagances» to the earlier poet. He sees no direct line leading from Baudelaire to the contemporary school of poetry. Such a view completely contradicts the consensus of opinion today which considers Baudelaire as the direct predecessor of the symbolist and decadentist movement. By 1887 «le baudelairisme» was nearly synonymous with decadence. And symbolist poets such as Verlaine, Mallarmé and Rimbaud had already acknowledged their debt to the author of *Les Fleurs du mal*. But Alas rejected this obvious chain of associations. For him, the symbolists and decadentists

were inauthentic. How then could Baudelaire be «one of them»? We see in this essay how Clarín's receptivity to Baudelaire's nervous, ultra-complicated and agony-ridden poetry is engaged in unnamed struggle with his resistance to that same poetry. The conflict, never resolved, makes «Baudelaire» one of the richest and most suggestive of Alas's writings. Vilanova considers this book transitional within Clarín's development as a writer, as he moves from the naturalistic toward more spiritual, inner-directed concerns. But *Mezclilla*, in an essay like «Baudelaire», is also transitional in another, larger sense, for here we see how the nineteenth century was moving inexorably into the twentieth and uneasy, frightening modernity.

University of Michigan

NÖEL M. VALIS

Ángel López García. *El rumor de los desarraigados. Conflicto de lenguas en la Península Ibérica*, Barcelona, Anagrama 1985, 150 pp.

El profesor López García acomete en este ensayo la tarea de poner un poco de orden y ecuanimidad en el galimatías de las reivindicaciones lingüísticas en España por parte de unos y otros, señalando ignorancias y aclarando la evolución histórica de las lenguas peninsulares en una perspectiva de conjunto.

En el primer capítulo, el autor confiesa la perplejidad que le produce la manipulación de los conocimientos lingüísticos peninsulares para causas localistas o nacionales, muchas veces desenfocando los hechos. España, afirma: «es un país articulado problemáticamente sobre la tensa convivencia de cuatro grupos lingüísticos diferentes» (p. 24). En los capítulos dos y tres pone de relieve con gran claridad expositiva las contradicciones lingüísticas que supuso la Reconquista, en base al concepto de imposición vertical del castellano, en oposición al de «horizontalidad» de las lenguas que se expandían por la Península siguiendo la orografía y los accidentes geográficos.

El papel mediador en la creación de una coine peninsular —concepto que el autor discute a lo largo de todo el ensayo—, le correspondió al vasco, lengua que propagándose por el Valle del Ebro y resistiendo la influencia del latín, propició la creación de un romance peninsular, de un instrumento de comunicación entre los

peninsulares: el español, que se convirtió en un puente entre el euskera y el latín.

El capítulo tres plantea el clásico problema castellano-español que resuelve con la tesis de que ya en el mundo medieval, la idea de España «era patrimonio de los desarraigados, significaba la idea de la no adscripción genealógica o territorial»: mientras que leoneses o catalanes utilizaban sus respectivas lenguas en los escritos jurídicos, los poetas ya empezaban a utilizar la coine peninsular, esto es el español, una lengua sin fronteras ni demarcaciones que tanto castellanos como mozárabes o judíos usaban entre sí.

En el capítulo cuarto el autor examina con criterios históricos y literarios las mal llamadas castellanizaciones; cortesana, de la épica, del teatro, señalando con firmeza de conocimientos e imparcialidad, que la pujanza y vitalidad de las culturas lingüísticamente diferenciadas no debe ser incompatible con la condición conciliadora y antihegemónica de la cultura de la coine. En el momento actual parecida situación se vive con frustración por parte de aquellos catalanes que obstaculizan el desarrollo de la coine peninsular, arrinconando o desterrando la cultura oficial que, al fin y al cabo, es patrimonio de ellos mismos, como la evolución de las lenguas peninsulares ha demostrado.

El capítulo quinto extiende la visión de la coine peninsular al árabe y a América, demostrando que la difusión del árabe es un ejemplo paralelo de la difusión y conformación de comunidades hispanoparlantes en América. De este modo la coine peninsular, de todos los peninsulares, asume un status de «lengua antihegemónica y antinacionalista», de *rumor de los desarraigados*.

Los últimos cuatro capítulos discurren sobre una problemática más actual, sobre el papel de la Real Academia Española en la cuestión de la norma común, la situación de bilingüismo, matizando el concepto de coine y señalando miopías y dogmatismos localistas como por ejemplo el de Castilla, que debe recuperar sus señas de identidad y su conciencia colectiva ante el penoso espectáculo de las reivindicaciones de autonomía uniprovinciales.

El autor termina el libro con algunas reflexiones sobre el carácter coineético del español, lengua de iguales en América, lengua del pueblo libremente aceptada —por encima de minorías partidistas—, en un intento bien conseguido de colocar las discusiones sobre las bondades de las lenguas peninsulares en el marco general de la difusión de las lenguas y desde la sólida visión de quien

conoce profundamente la evolución histórica de las lenguas peninsulares sin olvidar situarla en cada contexto.

Su tesis última queda muy clara al final del ensayo, con un brevísimo epílogo —a buen entendedor pocas palabras bastan, dice con modestia—, el español es una coiné, es decir, una lengua común que sirve para la comunicación entre comunidades lingüísticas distintas, así lo fue desde su nacimiento, lo ha sido en su accidentada evolución y no hay razón para que no lo siga siendo. La coiné del español es: «una historia de historias y cultura de culturas, resultante de un mestizaje permanente. Coiné que lleva implícita una ideología más que un sentimiento comunitario exclusivo» (pp. 142-3).

El ensayo del profesor López García, catedrático de Lingüística General de la Universidad de Valencia desde 1978, director de la revista *Cuadernos de Filología*, es una aproximación serena y meditada a los hostigamientos públicos y a las manipulaciones que sufren las lenguas peninsulares en nombre de otros fines poco confesables: vanidades de partido, miopía progresiva, majadería o nacionalismo de campanario. El autor rompe una lanza en favor de una amplia visión, desarrollada con amenidad, analizando el papel que jugó el español, «lengua de todos los desarraigados», desde que sirvió como lengua de entendimiento entre comunidades tan dispares como la árabe, la judía o la castellana.

Cuando en España, como saben todos los que leen la prensa española, todavía se defiende la invertebración lingüística y los intereses localistas, de unos y de otros, por encima de la construcción de una política lingüística común supranacional en los territorios españoles de coiné, resulta confortante leer un libro que con la serenidad y conocimiento del que ha meditado sobre los hostigamientos lingüísticos entre tirios y troyanos, propone el cese de las hostilidades, el enterramiento del «cuchillo mangorrero del herrero» y la visión en profundidad y en conjunto del problema de la convivencia de lenguas en España. Una obra que a pesar de generalizar en ocasiones y formular atrevidas hipótesis, como la del papel del euskera en la formación de la coiné peninsular, es recomendable para quien reflexione desde el tendido sobre los destinos y procedencias de las lenguas de España.

University of Iceland

AITOR YRAOLA

Fernando Ariel del Val. *Historia e ilegitimidad. La quiebra del estado liberal en Ortega: Fragmentos de una sociología del poder*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1984, 329 pp.

Antonio Elorza. *La razón y la sombra: Una lectura política de Ortega y Gasset*, Barcelona, Anagrama, 1984, 252 pp.

Estas dos obras se proponen valorar el pensamiento político de Ortega desde una postura esencialmente marxista con resultados bastante diferentes entre sí. El libro de Elorza recorre la trayectoria política del pensador a partir de su encuentro con la socialdemocracia alemana a principios de siglo hasta su frustrada intervención en las reformas de la Segunda República. Es una lectura apoyada principalmente en los tomos X y XII de las *Obras completas*, y en las cartas inéditas alojadas en el Archivo Ortega y Gasset. El aparato teórico del estudio es parco y bien ceñido a las circunstancias y preocupaciones del pensador. El lector reconocerá en Elorza un crítico en desacuerdo con la orientación ideológica de Ortega, pero siempre dispuesto a comprenderle, sin desvirtuar lo esencial de su pensamiento. El autor analiza y valora los conceptos políticos cardinales de nuestro pensador, como la relación minorías-masas y el programa de nacionalización, y los pone a prueba hasta los límites de la teoría de liberación y democracia implícitos en su obra. Elorza se empeña en demostrar que dichos conceptos lindan, a veces, con posiciones autoritarias o pre-fascistas, pero sin implicar al filósofo en la expresión directa o apoyo efectivo de tales principios. Al contrario, recalca la independencia e incluso la condena de Ortega de tales posturas.

Todo lo contrario del libro de Ariel del Val, que aporta toda una sociología del poder con nombres consagrados y de última hora, pero apenas necesarios para unas conclusiones poco originales y a la larga insostenibles. Si el libro de Elorza es informativo, crítico y, por lo general, ecuaníme, el de Ariel del Val es más bien pretencioso, polémico e injusto.

La aportación fundamental de Elorza es el haber puesto de relieve en líneas bien claras la siempre incómoda relación de Ortega con el socialismo revolucionario. A pesar de su temprano entusiasmo con los objetivos del PSOE, el autor de «Vieja y nueva políti-

ca» percibía las organizaciones obreras (no al obrero) primero con recelo y luego con temor. Rechaza desde su juventud la versión marxista del socialismo con su dimensión internacional basada en la lucha de clases y aboga por un socialismo nacional, inspirado en las ideas de St. Simon y en el ejemplo socialdemócrata de Lassalle. Echamos de menos en este contexto la mención de la posible contribución del socialismo de Bernstein, cuya influencia ha puesto de relieve Fernando Salmerón.

La muy comentada pedagogía social de Ortega poco tenía en común con el reformismo krausista o con el de Costa; su tarea principal era crear una nueva élite, científicamente formada, capaz de promover la modernización del país en una empresa de cooperación entre capital y trabajo. Pedía un estado secular democrático, dispuesto a la progresiva elevación de la clase obrera, siempre en armonía con el desarrollo capitalista. Sin embargo, a partir de la publicación de *El espectador* (1916), comienza templarse su idealismo político y con la huelga general de 1919 queda convencido de la incapacidad del proletariado para protagonizar el cambio social. De ahí la opinión de Elorza: «La incesante actividad en favor de los cambios, la 'rebeldía constructora' queda eclipsada por la actitud contrarrevolucionaria y por la transferencia de los problemas reales hacia una esfera ideal» (124). Los obstáculos a las empresas orteguianas eran la falta de una base social y de instrumentos políticos para llevar a cabo reformas selectivas. Junto a su desconfianza en las mayorías, no reconoce en la dominación minoritaria su ideal de una aristocracia intelectual.

Observación digna de notar por curiosa y algo discutible es la interpretación de Elorza del perspectivismo orteguiano. Este indica una vuelta a Nietzsche y una inmersión en el vitalismo, cuya consecuencia sería la recusación de la política y la extensión del concepto minoría-masa a la permanente oposición entre individuos selectos-vulgares. Son, pues, «las perspectivas de la minoría selecta... las que cuentan en sentido positivo... El elitismo desemboca en el perspectivismo en el ámbito del conocimiento científico de la realidad social» (139).

Como bien apunta Elorza, Ortega acepta la dictadura de Primo de Rivera como acto purificador, pero en 1930 la condena para saludar con entusiasmo y dedicación a la Segunda República. La suerte del pensador en esta coyuntura histórica es ya bastante co-

nocida. Agotado el repertorio de soluciones, sólo le queda la decepción y el silencio. Al estallar la guerra civil, Ortega, en cartas privadas, no oculta sus simpatías por Franco. Dentro de poco sufrirá al respecto otra dolorosa decepción.

El hilo conductor y tesis implícita de esta lectura política de Ortega podría formularse con una paradoja: a saber, que el pensador madrileño quiso hacer política, pero sin los medios propiamente políticos. Es, como dice Elorza, un intento de realizar la cuadratura del círculo. A pesar de la objetividad y rigor crítico de Elorza, su tratamiento del elitismo orteguiano nos parece impreciso. Su observación, arriba citada, sobre la relación elitismo-ciencia de la realidad es redundante, ya que la ciencia es siempre oficio de élites. En cuanto a la presunta oposición entre individuos selectos y vulgares, no creo que tenga el sentido políticamente negativo que quiere darle el autor si se toma en cuenta: 1) el sentido original de «noble» frente a masa, y 2) la participación eficaz del pensador en la creación de la Segunda República.

El estudio de Ariel del Val enfoca el pensamiento orteguiano desde las categorías marxistas de *falsa conciencia* y su corolario, el interés de clase y su legitimación mediante la elaboración ideológica. Ortega, según el autor, se inscribe dentro de esta tentativa de legitimación por parte de la burguesía en busca de la hegemonía social, política y económica frente a las vindicaciones de la clase productora. La falsa conciencia resulta de la tensión entre los intereses de la clase dominante y los de la clase productora, cuya condición degradada se pretende justificar mediante un proceso de ocultación o deformación de la realidad (el método de producción).

Ariel del Val somete los conceptos orteguianos principales como vida, razón vital, generación, usos, historia, etc., a este esquema teórico para demostrar que nuestro pensador deforma u oculta la realidad social para legitimar los intereses de su clase y que su pensamiento suministra la argumentación ideológica que permite pasar del liberalismo al fascismo.

Así, por ejemplo, la idea de vida sería no sólo, como dice Ortega, la realidad radical, sino además, según Ariel del Val, una realidad jerarquizada en la que unas vidas son más reales y auténticas que otras. De este modo legitima don José a través del biologismo y el psicologismo la distinción entre los hombres en categorías o cla-

ses (38). Aunque la oposición entre hombre selecto y hombre masa es un concepto ético, Ariel del Val quiere darle un sentido ontológico (33), a partir del cual la vida de los egregios es más real que la de los vulgares. Esta aseveración, que también se encuentra en forma más refinada en Elorza, parte de una definición demasiado burda de los términos «egregio», «élite», «minoría» que Ariel del Val lleva a unos extremos injustificables, como señalaré enseguida. Todo el análisis del autor se inspira en el afán de demostrar que el pensamiento de Ortega es un intento de sofocar las aspiraciones de la clase obrera a base de una filosofía que el autor llama, repetidamente, subjetivista y, valga la expresión, «solipsista» (178); en fin, una postura que se niega a reconocer en el otro una realidad social y humana. Ejemplo máximo de esta hostilidad a lo humano sería, según Ariel del Val, la teoría orteguiana de los usos (!). Como sabemos, son los usos el repertorio de formas de comportamiento impersonal, mecánico, que rigen las relaciones sociales y, como tales, se oponen a lo personal e individual. Se trata de formas tan diversas como las costumbres (el saludo), los tópicos, la opinión pública, y el derecho. Los usos reflejan una conducta forzosamente colectiva, son por ende, expresión no del «hombre», sino de la «gente», según el título del texto orteguiano. He aquí la explicación de Ariel del Val: «El trasfondo de este entendimiento de lo social manifiesta la idea de que hay una ruptura entre el individuo en el que se concentran los atributos de 'vida personal, creadora, verdaderamente humana', auténtica y la sociedad, en la que se da la disociación, la violencia, lo otro (es decir, lo demás, la gente), los usos... Esta tensión irresuelta entre individuo y el mundo social es creadora de la carga de *falsa conciencia* que hay en la obra de Ortega» (152). Y así con todos los conceptos orteguianos principales.

Es imposible en tan breve espacio responder a las descabelladas interpretaciones del autor. Sólo me permito indicar a modo de resumen unas ideas orteguianas pertinentes.

La idea del hombre egregio, de las minorías o élites, expresiones incómodas para Elorza y de implicaciones exageradas para Ariel del Val, no es, hasta cuándo hay que repetirlo, atributo de clase, ni licencia para la opresión. Es la descripción de personas preparadas y disciplinadas para el servicio público; ejemplos señalando el nivel desde el cual España podría ingresar en la modernidad y la práctica de la democracia. ¿Cómo no pedir minorías selectas para

una sociedad pasiva, en crisis institucional y científicamente rezagada? Además, Ortega jamás puso en entredicho la democracia como derecho político. Su reparo fue de orden estético. Quien haya leído *La rebelión de las masas* o el artículo «¿Instituciones?» entre otros, sabe que su rechazo del fascismo fue categórico. Asociar con el fascismo a quien pidió el ingreso del obrero en la universidad (ver su *Misión de la universidad* y su labor de diputado) y quien escribió «El mayor peligro, el Estado» es irresponsable. Hacer responsable a Ortega por el fascismo es como culpar a Marx por el Gulag.

Igualmente irresponsable es la fantástica idea de su «solipsismo». Expresiones como «yo soy yo y mi circunstancia» o «lo que verdaderamente *hay* y es dado es la *coexistencia* mía con las cosas» o «toda sociedad supone voluntad de convivencia», etc., jamás aparecen en el texto de Ariel del Val. En cuanto a los usos —que son funciones indispensables en toda sociedad, incluso en la utópica de Ariel del Val (ver p. 49)— no se le ocurre a éste que toda la labor de Ortega consistía en cambiarlos.

En los años 50 el padre Santiago Ramírez, armado con los textos de los padres de la Iglesia, se tomó la molestia de demostrar la herejía de Ortega y su peligro para la moral. Ahora, desde la izquierda, aparece Ariel del Val, ampliamente documentado en el materialismo dialéctico, del que no sabe aprovecharse, dispuesto a ponerle el sambenito del fascismo a Ortega. El marxismo de Elorza queda implícito en la actitud personal y el método crítico ante la obra de Ortega. El marxismo de Ariel del Val se reduce al sentido más primitivo e inflexible de los términos *falsa conciencia*, *ideología* e *interés de clase* que chocan con el rico y complejo pensamiento orteguiano a modo de insultos, ya que para la crítica apenas sirven.

Brooklyn College and
Graduate Center, CUNY.

THOMAS MERMALL

José Manuel Cuenca Toribio. *Relaciones Iglesia-Estado en la España Contemporánea (1833-1985)*, Madrid, Alhambra, 1985, 167 pp.

Agradablemente sorprendido quedará el lector de este libro al encontrarse, en tan pocas páginas, con una exposición concisa, sis-

temática y coherente de las relaciones entre la Iglesia y el estado en la España contemporánea. La sorpresa se agranda a medida que avanza la lectura, no sólo debido a la considerable información concentrada en notas a pie de página —información que agradecerá sobre todo quien no esté familiarizado con la materia—, sino porque el tema tratado ha solido ser coto vedado casi de los historiadores eclesiásticos (Batllori, Raguer, Marquina, etc.), o bien porque el tema ha servido demasiado frecuentemente al lanzamiento popular y exitoso de publicaciones de carácter «fascicular» no exentas de cierta demagogia anticlerical. Evidentemente, el autor no se propone ni lo uno ni lo otro. Trata de esbozar el marco histórico en el que se desarrollan las relaciones Iglesia/Estado y atiende con preferencia al registro de cambios y tendencias producidos a lo largo del período estudiado e intenta abocetar, de este modo, la dimensión social de las relaciones entre ambas instituciones.

El trabajo de investigación que está llevando a cabo J. M. Cuenca Toribio parece abrir una brecha importante en la historiografía religiosa contemporánea. *Mutatis mutandis* su acercamiento recuerda la labor iniciada hace más de medio siglo por Gabriel Le Bras y continuada por E. Poulat, J. Séguy, H. Desroche y tantos otros investigadores del «Centre de sociologie des religions» en un esfuerzo por examinar los fenómenos religiosos, la historia eclesiástica y sus relaciones de interdependencia con la historia civil sin propósitos apologéticos o exculpatorios previos. Tendencia historiográfica o sociológica que ha tenido excelentes cultivadores en Francia —alguno notable incluso en su dedicación a los estudios del catolicismo en España, como Guy Hermet—, pero que no ha cundido suficientemente en la España del último medio siglo por razones harto conocidas.

Al abordar el tema de las relaciones de la Iglesia con el sistema político liberal surgido y afianzado a lo largo del siglo XIX, en un texto compacto y de lectura casi conceptista, expone el autor la deplorable situación en la que la Iglesia cayó por falta de temperamento político y visión de futuro en sus dirigentes. No supieron percatarse de que la ineluctable transferencia de propiedades eclesiásticas a manos particulares no había restringido, ni mucho menos, la adhesión unánime que le tributaban todas las clases sociales del país. La Iglesia institucional, en vez de adaptarse a la nueva situación, se transformó en «pleitista y limosneadora» y des-

de esa tesitura fue codiciado objeto de instrumentalización por parte de todas las fuerzas sociales en el poder o en la oposición. Si el talante regalista fue, como acertadamente señala Cuenca Toribio, una de las constantes del diálogo entre Madrid y el Vaticano a lo largo de todo el ochocientos, tampoco es menos cierto que fue ésa también la constante seguida hasta el régimen primorriverista inclusive y, todo ello, muy a pesar de las pomposas y grandilocuentes manifestaciones de indisolubilidad entre la nación española y el catolicismo. Constante regalista que —dicho sea de paso ahora— también se observará durante el régimen franquista como ha documentado A. Marquina en *La diplomacia vaticana y la España de Franco (1936-1945)*.

Mayor controversia suscitará el análisis ofrecido sobre el período republicano ya que, contrariamente a lo que se ha ido suponiendo y repitiendo hasta la saciedad, el problema religioso no generó crisis alguna del sistema republicano aunque «los conflictos surgidos [...] sirvieron en ocasiones de espoleta y siempre de alimento a los antagonismos que impidieron la formación de partidos poderosos e identificados realmente en un proyecto político común y solidario, tanto a derecha como a izquierda» (p. 64). La historia de las relaciones entre la Iglesia y el estado durante ese período ni se reduce al desaire sufrido por las instituciones confesionales durante el primer bienio ni tampoco permite afirmar que la cuestión religiosa fuese el factor capital en la crisis que, para algunos historiadores, fue germen o justificación de la rebelión militar. Las relaciones Iglesia/estado en los momentos de mayor crisis estuvieron influidas principalmente «por factores de índole económica y sociopolítica que reflejaban la precariedad e insuficiencia de la primera [la Iglesia] y las malformaciones del cuerpo social y las disfuncionalidades de la política por sus miembros o, al menos, por algunos integrantes de ella» (p. 65).

La Iglesia —ausente en los planes conspiratorios previos al levantamiento militar— pronto se convirtió en la aliada natural y forzosa del nuevo régimen. A éste la persecución religiosa le vino como anillo al dedo para captar la simpatía internacional y contrarrestar los efectos de sus simpatías totalitarias. Desde el exterior, pocos supieron distinguir entre las causas de una explosión de anticlericalismo y los intentos de convertir en «cruzada» la ideología de una hispanidad unida hipostáticamente a la cristiandad. El pre-

cio de la colaboración de la Iglesia en la reconstrucción de la «Nueva España» fue la entrega de los resortes de la educación y, tras laboriosas negociaciones, la contraoferta del concordato, hasta tanto éste fuera puesto en cuestión por los aires de aggiornamento del Concilio Vaticano II.

Dos críticas conviene hacer a este libro. La primera concierne la escasa atención a uno de los aspectos de la dimensión social que tuvieron las relaciones Iglesia/estado: la reivindicación nacionalista del clero vasco y catalán que en su forma más aparatosa se tradujo en encarcelamientos de sacerdotes, el exilio del abad Escarré, etc. En Cataluña, por lo menos, la toma de conciencia nacionalista y las actividades antifranquistas van indisolublemente ligadas a los conflictos planteados por las relaciones entre una jerarquía impuesta mediante el derecho de presentación ostentado por Franco y la reacción del clero. La segunda es de pura forma. Empaña un tanto la solidez certera de este libro la innecesaria y molesta etiquetación de algunos autores citados o de sus obras: propagandista y acribioso investigador (Southworth), joven y muy beligerante (Tello Lázaro), apologético y pedestre (Granados), planteamiento unilateral, sectario (Paul Preston), por sólo citar algunos ejemplos.

Universiteit van Amsterdam

MANUEL L. ABELLÁN

Patxo Unzueta. *Sociedad vasca y política nacionalista*, Madrid, Ediciones *El País*, 1987, 303 pp.

En *Sociedad vasca y política nacionalista* el periodista Patxo Unzueta, corresponsal de *El País*, en Bilbao, de 1978 a 1986, ha hecho la recopilación de una serie de sus artículos a través de la cual intenta repasar y estudiar la reciente historia del País Vasco. Sus análisis pueden dividirse en dos partes generales. La primera, los primeros tres capítulos, forma aproximadamente el 80 por 100 del libro. Estos informes giran en torno a los sucesos sociopolíticos —el pluralismo, el terrorismo y la transición posfranquista— que vienen afectando a Euskadi desde hace años. La segunda parte, los últimos tres capítulos, es más breve y condensada. Indaga múl-

tiples fenómenos y figuras sociales y culturales: el papel de la Iglesia en la autonomía, la influencia de la Universidad de Deusto, la descripción de escritores, artistas y políticos vascos, etc. Dentro de cada capítulo se agrupan artículos de distinta envergadura y desigual profundidad que tratan los susodichos temas generales. Unzueta va abordando la inquietante situación del País Vasco desde muchos ángulos en un esfuerzo de dar a conocer los graves problemas (y los logros) de la sociedad vasca actual. El resultado es un extenso testimonio sugerente e informativo, pero no exento de lacras y lagunas.

El primer capítulo, «Los nacionalismos», sirve para revelar algunos de estos defectos. Uno descubre rápidamente que Unzueta da por descontado que el lector tiene conocimientos previos bastante profundos de la situación sociopolítica en Euskadi. El periodista ha organizado sus escritos por tema y por orden cronológico para que se capte el sentido de la evolución de la transición sociopolítica vasca. Pero aparentemente lo hace sin darse cuenta e importarle que en una colección de escritos publicados a lo largo de ocho años a veces hace falta alguna explicación o nota aclaratoria. Por ejemplo, menciona continuamente la famosa alternativa KAS, pero no la explica nunca. La misma antigüedad de algunas de estas noticias, junto con los temas ya desfasados u olvidados que tratan de delucidar, mengua su interés y provecho; e incluso estorba la comprensión de una situación de por sí complicada. Por tanto, *Sociedad vasca* carece de coherencia y crea la impresión de ser un libro hecho apresuradamente.

Desafortunadamente, Unzueta incurre en otro error típico de toda recopilación de artículos periodísticos: la reiteración de ideas, críticas y tópicos. Verbigracia, se obsesiona con la necesidad de una universidad pública en Euskadi, con el creciente miedo a expresarse de la gente común y la influencia del clero en el pueblo vasco. No cabe duda que Unzueta es un gran conocedor de los acontecimientos sociopolíticos que tanto han afectado al País Vasco, pero la repetición de estas nociones llega a aburrir al lector. Éste, cual buscador de oro, tiene que cavar y cavar para encontrar unas pepitas. Lástima, porque el periodista ha sabido mezclar datos, encuestas, entrevistas y las afirmaciones de otros especialistas con sus propias observaciones y el resultado es una —repito— difusa, pero también penetrante investigación de la dinámica nacionalista

vasca. Asimismo realiza una valiosa radiografía de los principales partidos y líderes políticos del País Vasco.

Sin duda, el mejor capítulo de *Sociedad vasca* es el tercero: «La violencia.» En él, Unzueta investiga y comenta el terrorismo y el papel que vienen desempeñando los grupos terroristas (ETA y GAL), no sólo en la sociedad vasca, sino en toda España. Estos artículos son francamente informativos e interesantes. Llegan a crear una imagen sobrecogedora del difícil dilema en que se halla Euskadi. Un ejemplo: «La voladura de un autobús de guardias civiles puede ser la señal de que se rechaza la vía negociadora..., pero también el signo de que se está dispuesto a negociar desde posiciones de fuerza» (p. 220). Este cuadro resulta ser un mensaje desgarrador en el que Unzueta apela a la lógica y al sentido común de todos. Hay que apreciar la valentía personal de este escritor que, además de explicar y aclarar, intenta llegar a posibles soluciones. Al parecer, predica en el desierto.

Los últimos capítulos también llevan al lector a una mejor percepción de la complejidad del pluralismo con que Euskadi se enfrenta desde principios de siglo. Son colecciones de ensayos en que Unzueta intenta explicar otras facetas de la existencia vasca. En el capítulo IV, «Ecos de sociedad», incorpora toda una gama de artículos que va de los históricos problemas de un pueblo de pescadores a la desaparición y consiguiente renacimiento de la cultura vasca en el siglo XX. El libro termina con dos series de esbozos biográficos sobre algunas personalidades que ejercen o han ejercido cierta influencia en la cultura de Euskadi; el poeta y escritor socialista Tomás Meabe, el escultor Jorge Oteiza y los políticos Mario Onaindía, Eugenio Ibarzábal y Txomin del Regato. Estos breves retratos proporcionan otras perspectivas que ayudan a comprender e interpretar la personalidad y manera de ser de los vascos.

Aunque estos artículos fueran muy actuales en su momento, hay que constatar que a la luz de los últimos acontecimientos, su valor hoy día radica en servir de documentos históricos que evidencian las contradicciones, el desarrollo sociopolítico y el inseguro futuro de Euskadi. A pesar de sus fallos, *Sociedad vasca* ha de ser un libro interesante para todo aquel que quiera profundizar en este auténtico rompecabezas.

Oregon State University

GUY H. WOOD

Antonio Gaudí (1852-1926), Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, 281 pp.

Darío de Regoyos (1857-1913), Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, 327 pp.

Siguiendo una ya tradición de especial protección al desarrollo de la cultura artística en España, la Fundación Caja de Pensiones organizó una exposición de tipo itinerante en honor del arquitecto Antonio Gaudí, que fue inaugurada en las salas del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en mayo-junio de 1985; otra exposición, en honor del pintor Darío de Regoyos, inició la temporada del Centro Cultural de Barcelona el año 1986. Con la publicación de los respectivos catálogos, ambas exposiciones pueden recibir una atención muy merecida que sobrepase los límites de sus visitantes.

Con el título *Antonio Gaudí (1852-1926)* y referencia a la exposición celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, mayo-junio del año 1985, se ofrece una publicación que desborda los límites normales de un catálogo, incluso de un catálogo ambicioso. El libro se divide en cuatro secciones generales. La primera consiste en un conglomerado de ocho artículos de naturaleza e interés muy variado. Entre ellos encontramos un breve comentario sobre la visita a Barcelona del profesor japonés, Kenji Imai, para conocer a Gaudí en 1926; una asociación entre el arte y estilos de Mozart y Gaudí, ésta debida a la pluma, e imaginación, de Bassegoda; una relación entre «dos titanes catalanes», el pintor Torres García y Gaudí, escrita por Balbi; y una «nueva contribución al estudio de Gaudí» del profesor Robert Pane, junto con una entrevista con este profesor y dos presentaciones de archivos-museos de Gaudí, uno en Barcelona, otro en los Estados Unidos. Otra sección, la tercera, se ocupa de Gaudí y su contorno histórico en una «Breve semblanza de una época», resumen un tanto breve y esquemático, aunque bien realizado y completo dentro de sus límites, de la historia social y política de los setenta años que cubren la vida de Gaudí, y en dos cronologías, una de la vida y obras de Gaudí y otra restringida a su obra arquitectónica, ésta de indudable interés para el lector por su inclusión de un análisis de sus obras más importantes.

Las secciones segunda y cuarta llevan ambas el título de *Catalogación*. La segunda sección está compuesta por una serie de fotografías, unas reproducciones de originales de la época, otras modernas, que ilustran los muy variados aspectos de la vida y de la personalidad artística de Gaudí. Esta sección va dividida de acuerdo con los temas o técnicas a que hace referencia: el hombre, el arquitecto, captación de belleza, naturaleza, estructuras, Oriente, Cataluña, etc., y va acompañada de breves explicaciones ilustrativas o interpretativas del artista y sus obras. La cuarta sección añade al título la restricción de «Catalogación de exposición», y, en general, repite, a modo de lista y siguiendo la misma división, referencias ya hechas en la catalogación anterior, aunque por razones difíciles de imaginar no siguen ambas el mismo orden. Esta añade además una serie de fotografías de maquetas y objetos que fueron incluidos en la exposición.

Como libro, aun como catálogo de una exposición dedicada a la divulgación de una figura tan notable, esta publicación es repetitiva en las varias contribuciones y con notable falta de una filosofía delimitadora de los temas a incluir o excluir, y sobre todo por la falta de una presentación más cuidada de la persona del artista y de su mundo. Estas faltas quedan redimidas por el cuidado demostrado en la organización de los materiales a incluir en lo que fue una gran exposición. Para el lector que no pudo visitarla, y aun más quizá para el que lo hizo, este catálogo ofrece un interés especial tanto por su organización interpretativa de la obra de Gaudí como por el esmero artístico y la calidad técnica empleados en su realización.

Dario de Regoyos (1857-1913) es ciertamente una publicación ambiciosa, que va más allá de una simple catalogación y somera presentación de las obras y su autor. Tras una presentación de rigor, firmada por la Fundación misma, abre este llamado catálogo una sección titulada «Textos teóricos», aunque son más históricos que teóricos, ya que contiene una breve biografía general del artista y obra episódica y tópica sobre su estancia en Cataluña e integración al mundo artístico catalán a partir de la II Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1894, en la que Regoyos ya participó. Respectivamente de Francisco Calvo Serraller y Francesc Fontbona, ambas sirven de motivo y erudita excusa introductoria

de la sección siguiente, que forma el cuerpo principal de esta presentación.

La extraordinaria movilidad y afán viajero de Regoyos, junto con su activa participación en la vida literaria y artística de su tiempo, hizo que tuviera durante su vida un gran círculo de amigos y, después de su fallecimiento, de admiradores, que sobrepasa la bohemia pintora de Fin de Siglo. Ello queda reflejado en la segunda sección llamada «Antología crítica», y que consiste en una selección de artículos cortos de tema vario, debidos a nombres distinguidos en la literatura y en el arte: «Les pintures de Regoyos» por Azorín, un homenaje a Regoyos de Ramiro de Maeztu, una necrología del pintor por Eugenio D'Ors, y otros varios, de Lafond, Verhaeren, Gómez de la Serna, Juan de la Encina, Mourlane Michelena, Circi Pellicer, Pío Baroja y Vázquez Díaz, escritos en su memoria y publicados todavía en vida del pintor o poco después de su muerte. Todos son de gran interés informativo de por sí y, además, como testimonio de una época. Esta parte queda completada con una sección dedicada a *La España negra*, publicada por primera vez en 1899 bajo el nombre de Verhaeren y Regoyos. En ella se incluye una selección de fragmentos de esta obra atribuidos al poeta belga Verhaeren, aunque, además de las ilustraciones, Regoyos posiblemente interviniera en la composición del texto, más de lo que él mismo reconoce. La traducción al catalán de todos los textos incluidos en esta sección, originalmente escritos todos en castellano, con excepción de la necrología de Eugenio D'Ors, posiblemente responda más a razones políticas de cultura, que a teoría de traducción, o convencimiento de su necesidad. En todo caso la traducción, aunque correcta, disminuye considerablemente el placer de su lectura. El Catálogo se completa, y se cierra, con tres secciones, una de presentación biográfica, una relación de exposiciones organizadas todavía durante la vida del pintor o con motivo de su muerte y una selección de las que siguieron más tarde.

La parte central de la obra, titulada «Catálogo», consiste en la descripción de criterios técnicos seguidos en la catalogación y en una magnífica selección de obras de Regoyos, la cual va encabezada por varios retratos del pintor realizados por los pintores amigos suyos, Meunier, Ensor y Van Rysselberghe. La colección propia de la obra de Regoyos catalogada aquí consiste en unas 192 reproducciones de cuadros, presentados cronológicamente, a página entera y a todo color en su gran mayoría. Digno homenaje a un gran

pintor, esta publicación es, por su admirable calidad técnica, extraordinaria presentación y humano tratamiento de Regoyos, digna de especial mención honorífica.

The Ohio State University

VICENTE CANTARINO

CREACIÓN

Gonzalo Torrente Ballester. *Yo no soy yo, evidentemente*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987, 300 pp.

Torrente's early seriousness and realistic bent, evident in many of his works of fiction from *Javier Mariño* through the trilogy *Los gozos y las sombras*, was definitively banished from his writing with the success of *La Saga/fuga*. Despite the relatively traditional cut of most novels of his first three decades and their lack of experimentalism, elements of the playfulness of *La Saga/fuga* and subsequent works can be found in the truncated series, «Historias de humor para eruditos», of which only *Ifigenia* appeared in print at the time of composition in the early 1950s; *La princesa durmiente va a la escuela*, which did not appear until 1984, was conceived as part of the same series, suspended by the cool critical and public reception of *Ifigenia*. Both these early writings display Torrente's play with intertexts and updating of their discourse, and both hint at the presence of an unreliable narrator, also observable in *Don Juan* which appeared in the early 1960s, immediately following completion of the realistic trilogy. The limited or unreliable narrator is repeatedly suggested in portions of *Fragmentos de apocalipsis*, as well, and Torrente plays with the unreliability of «historical» documents in both *La isla de los jacintos cortados* and *La rosa de los vientos*. It is in *Yo no soy yo*, however, that the unreliable is carried to the extreme, to date, of utilization in Torrente's fiction. Not only is the narrator unreliable; so are the documents in question—all the works of apocryphal or non-existent authors—and even the characters' existence is questionable in several instances. The playfulness of such a text is evident from the foregoing remarks, but in no way detracts from its literary significance; if anything, Torrente's ludic works have achieved a critical

and public acceptance denied his earlier, more serious efforts. *Yo no soy yo* belongs very clearly to the line of development of *Fragmentos de apocalipsis* and *Quizás nos lleve el viento al infinito* with their import for narrative theory, their emphasis upon adventures of the mind, their fragmentation of the narrative identity (foreshadowed in *La Saga/fuga*), and deliberate mystification of the reader. The discourse is similar, the humor identical, and the burlesque of contemporary schools of critical theory and their idiosyncrasies masterfully accomplished in all of these.

Yo no soy yo was not written for the traditional reader. Those who approach the text in search of a story will eventually throw up their hands in utter frustration. Not only is the entire text a burlesque of the literary sleuthing by academic critics, but also it comes close to being an elaborate hoax —as indeed is the «case» investigated by the researchers, a search for the «real» author of three totally different novels written under three names. Based upon the extraordinary work of the late great Portuguese poet, Pessoa, with his four lyrical personalities, *Yo no soy yo* consists of a framing novel and progressively more elusive portions or impressions of the varied pseudonymous fictions. The framing novel is a literary and academic detective story in which professional Hispanists seek to determine whether one man, Uxío Preto, author of an *Autobiografía póstuma*, is also responsible for «Aquilina y la flauta de Pan» by Néstor Pereyra, «La ciudad de los viernes inciertos» by Pedro Teotonio Viqueira, and «La historia que se busca en los reflejos», whose putative creator is Froilán Fiz.

Yo no soy yo begins when a letter from Uxío appears in a literary periodical, declaring that not only is he the author of all these works, but also is the creator and manipulator of the literary polemics surrounding the appearance of each novel (having written critical articles under several additional names and personalities). He challenges scholars to learn his identity and to determine if the three works are indeed by the same author, and whether that author is in fact Uxío Preto. Torrente's interest in heteronyms antedates the present utilization of the Pessoa model, forming part of a more general preoccupation with personality, of which the artistic or creative facet is most significant. Intertwined with this concern is the problematic relationship between creator and creation, artist and artefact, novelist and literary offspring, which first appeared

in his *Don Juan* (1962) and which appears full-blown in *Fragmentos de apocalipsis*. Also closely interrelated is Torrente's concern for the relationship between history and fiction, central to *La isla de los jacintos cortados* and *La rosa de los vientos*, and his fascination for the figure of the trickster archetype with its proclivity for setting obstacles, changing shapes, appearing and disappearing, which provides the model for the protagonist of *Quizá nos lleve el viento al infinito*.

Torrente deliberately casts the framing novel as a parody of the detective story: it is termed «detectivesca» (55), «negra» (121), and «policíaco» (124), etc. The title's final word —*Yo no soy yo, evidentemente*— alludes to the role of «evidence» in developing the intrigue of the detective novel, although evidence's normal function in leading to a concluding revelation is subjected to parodic inversion, for in this case it leads only to insoluble confusion and the most self-evident contradiction («Yo no soy yo»). Much of the burlesque inheres in the ultimately inconclusive nature of the investigation, after apparently all clues have been followed and logical deductions made.

The most extensive portion of the novel is devoted to the bohemian intellectual, Uxío Preto, an ill-paid journalist, and his relationship with Néstor Pereyra, a foppish dandy whose differing taste in women, clothes, and ideology are emphasized by numerous discussions. Néstor's existence responds to a single, specific literary need, for he first appears when Uxío is struggling with the conception of his apprenticeship novel, and when this is complete, Néstor soon fades away entirely. By contrast, Uxío's association with Pedro Teotoni Viqueira is a distant and distinctly literary one via the exchange of letters as metaliterary and metacritical vehicles. The correspondence constitutes a skeletal framing novel (inside the outer frame of the Hispanists' investigation) which serves to elicit the second fiction —«La ciudad de los viernes inciertos»— and develop its details. Uxío never sees Pedro Teotonio, and comments upon his fluctuating appearance in each of four photographs. The third part is presented in dramatic form as an inquisitorial examination of yet another character by Uxío. Froilán Fiz, presumptive author of the third novel, is yet further removed from Uxío, who lacks even indirect epistolary contact and has to rely on information provided by a woman who allegedly accompa-

nied Froilán to Venice where they were lovers for a time. Froilán, too, is a Gemini, and their idyll was interrupted by a sinister double. As the interrogation ends, the woman glimpses Uxío's face for the first time and finds him identical to Froilán.

Torrente leaves the reader without the text of the three novels, although a descriptive resumé is provided of the first, and a general notion of the second may be deduced from the letters. The nature and content of third manuscript are still more diffuse, with little more given than the setting (Venice) and touches of atmosphere. A suggestion that the novel being written mirrors the novel being told is found in the title, «La historia que se busca en los reflejos». There are multiple layers of literary constructs, each further removed from reality: the first framing novel (the Hispanists' investigation), the «autobiography» of Uxío, within which is the relationship with Néstor, and within this also, the interrogation of the woman, which frames the fiction of the romantic idyll, which in turn frames the last and most diffuse novel-in-progress. Torrente succeeds admirably in obscuring the boundaries between life and literature, reality and fiction.

Texas Tech. University

JANET PÉREZ

Miguel Delibes. 377A, *madera de héroe*, Barcelona, Destino, 1987, 440 p.

En varias ocasiones a lo largo de los últimos veinte años se le había preguntado a Delibes acerca de la posibilidad de escribir una novela sobre la guerra civil, y en igual número de ocasiones se negó a contestar de manera afirmativa. Para el buen entendedor era una señal inequívoca de que no se sentía preparado para novelar un acontecimiento histórico de tal envergadura y complejidad. Con la publicación de 377A, *madera de héroe*, en octubre de 1987, aparece por fin la primera novela delibiana que explora la realidad política de los años treinta, una de las décadas más controvertibles y trascendentales de la historia española. Teniendo en cuenta el gran número de novelas publicadas sobre la guerra civil en los últimos cincuenta años, tanto por escritores españoles como extranjeros, esta novela les podrá parecer a algunos un fruto tardío.

Sin embargo, es una novela de lectura fascinante debido a su atrevida e insólita perspectiva. Y es que, a diferencia de otras novelas, generalmente escritas desde una perspectiva ideológica determinada y, por lo tanto, tendientes a falsear la realidad histórica, 377A, *madera de héroe* recrea la experiencia vivida por aquella generación de españoles que por su edad no estaban en condiciones de comprender la gravedad del violento y caótico período histórico que atravesaba la nación y que al llegar a la adolescencia, sin saber ni cómo ni por qué, se vieron envueltos en la contienda. Conviene señalar que ésta es la generación a la que Delibes pertenece y que Gervasio, el protagonista, sin ser su alter ego, está hecho de retazos de la vida del autor.

Puesto que el objetivo esencial del novelista es describir el impacto de la realidad histórica en la evolución ideológica y psicológica del protagonista, la novela está contada por un narrador omnisciente que narra desde su perspectiva. La acción comienza el 11 de febrero de 1927 cuando Gervasio tiene siete años de edad, precisamente el día en que sufre su primer ataque de miedo y concluye el último día de la guerra. La novelización del origen y evolución del sentimiento del miedo es un tema importante, pero no tanto como la presentación del impacto de la realidad histórica en el joven protagonista. La novela está dividida en tres «libros», cada uno de los cuales trata un período distinto de su vida. En el primero se describen los cuatro últimos años de su niñez y en los dos últimos su adolescencia, la cual transcurre entre 1931 y 1939. Es necesario señalar que la recreación histórica de este período es bastante superficial, ya que el interés del autor es mostrar la visión que el personaje tiene de la realidad contemporánea y no indagar en las causas políticas, económicas y sociales que desembocan en la guerra civil. Delibes, sin embargo, no se abstiene de expresar su parecer acerca de estos años cruciales de la historia española; al contrario, su posición está implícita no sólo en la manera en que están presentados ciertos sucesos, sino también en la actuación de muchos de los personajes.

Nacido en 1920, nuestro joven protagonista tiene diez años cuando se proclama la II República y es, por lo tanto, demasiado joven para comprender lo que está sucediendo a su alrededor. Pero al ser educado en un ambiente burgués, conservador y católico, adopta enseguida la actitud hostil que la mayoría de su familia

muestra hacia el nuevo régimen. La única excepción es su padre, Telmo, para quien la proclamación de la República representa una nueva oportunidad que se le ofrece al país de encontrar alguna solución política a sus graves problemas sociales y económicos. Desde un principio, Telmo se muestra precavido y esperanzado, pues es muy consciente de los muchos obstáculos que hay que vencer. A diferencia del resto de la familia, cuyo miedo e ignorancia les hace ver la realidad en términos maniqueos, Telmo, de espíritu moderado y ecuánime, nunca distorsiona o simplifica los hechos y trata siempre de ser imparcial en sus juicios, como se pone de manifiesto en sus acertadas críticas de los errores en que están incurriendo tanto los unos como los otros. Su fe en la república se desmorona cuando estalla la guerra civil, que percibe como un acontecimiento catastrófico, una prueba más de la incapacidad de los españoles de encontrar una solución política a los problemas de la nación. Como sucedía en otras novelas delibianas, aquí también se condena el alud de violencia desatado por la guerra y, sobre todo, el encono y la crueldad de que dieron muestras ambos lados a la hora de eliminar al contrario. Delibes no toma partido por ninguno de los dos bandos y condena por igual la violencia perpetrada por los nacionales y los republicanos, sobre todo la cometida por aquéllos que aprovechándose del caos reinante en la nación mataron por motivos personales.

En el tercer «libro» de la novela se describe la experiencia bélica de Gervasio en la Marina. Al igual que Delibes, que se alistó de voluntario en la Armada, Gervasio pasa los últimos meses de la contienda en un crucero nacional, pero, aparte de algunas escaramuzas sin importancia, nunca toma parte en ninguna batalla naval. La batalla que libra Gervasio es interna e ideológica. Y es que su contacto diario con la realidad socavará su fe en la cruzada y acabará por vislumbrar las dimensiones trágicas de la guerra. Su desencanto es gradual y, aunque se debe a multitud de causas, la actuación política de su padre desempeña un papel significativo. Desde un principio el apoyo de su padre a la República le resulta incomprensible, pues no concibe cómo puede apoyar a un gobierno que, a su juicio, atenta contra los valores más sagrados de la nación. Habitado a percibir la realidad en términos absolutos, tampoco comprende por qué su padre va gradualmente perdiendo fe en la República a medida que aumentan la intolerancia, el fanatismo y

la violencia. Las cartas que su padre le escribe al frente contienen reveladores comentarios acerca de la situación política que ponen en tela de juicio la simplificadora e infantil visión que tiene de la guerra. En una carta Telmo le hace notar su propensión a despojar al enemigo de cualquier atributo humano y a considerarle incapaz de realizar actos nobles o heroicos. Gervasio, sin embargo, no reconocerá su error hasta que entra en contacto directo con el enemigo. Entonces se dará cuenta de que los otros, los «rojos», como a él le gusta designarlos, son también seres de carne y hueso que, al igual que él, también están luchando por una causa que ellos creen justa y noble. El enemigo está encarnado en un personaje que aparece caracterizado como un ser compasivo, tolerante, reservado y ecuánime que no tarda en ganarse el respeto y el afecto de nuestro protagonista. En el transcurso de las frecuentes conversaciones que sostienen juntos, Gervasio adquirirá conciencia de la complejidad de la realidad política y reconocerá su ceguera y sectarismo. En este sentido es necesario señalar que Delibes insiste a lo largo de toda la obra en poner de manifiesto la proclividad de Gervasio y de otros muchos personajes a simplificar, distorsionar e interpretar la realidad de acuerdo con sus intereses y expectativas personales. Un suceso inesperado provoca la crisis ideológica final del protagonista que transformará para siempre su perspectiva vital. La novela concluye con el reconocimiento por su parte de que tanto los nacionales como los republicanos están luchando por la causa que creen justa y que en la guerra el heroísmo no es patrimonio de ninguno de los dos lados, ya que no es la causa la que hace a los héroes, sino los hombres con sus actos heroicos los que ennoblecen la causa.

En conclusión, Delibes trata la guerra civil con imparcialidad y objetividad, poniendo siempre de manifiesto el fanatismo, la intransigencia, la violencia y el cainismo de que dieron muestra las dos Españas. A mi juicio, la imparcialidad del autor surge del convencimiento de que la guerra civil fue esencialmente un acontecimiento inevitable y trágico del que los dos lados fueron a la vez responsables y víctimas.

State University of New York at Cortland

JESÚS RODRÍGUEZ

Rosa Montero. *Amado amo*, Madrid, Debate, 1988, 208 pp.

Las cuatro novelas de Rosa Montero son como estaciones en un itinerario cuyo destino es el sobrevivir en el mundo deshumanizado que a primera vista es el Madrid de los años setenta y ochenta, pero que, al quitar los pormenores pertenecientes a dicho ambiente, es el de cualquier gran ciudad de nuestra época.

Según se avanza de una estación a otra, se va notando un cambio de paisaje, al mismo tiempo que unos pasajeros van y otros vienen. La primera novela, *Crónica del desamor* (1979), nos presenta el Madrid de la Transición, no tanto política como sociológica, ya que asistimos a la búsqueda y lucha de la mujer por un sitio propio y digno de sus talentos profesionales en una sociedad lejos de estar preparada para ello. La lucha se desarrolla a varios niveles: dentro de la plantilla de una revista, en la vida nocturna de Madrid y en la vida diaria de cada una de las «combatientes». Al mismo nivel de marginación que estas mujeres, una serie de personas fracasadas, hombres y mujeres, luchan contra su soledad sin superarla nunca. En la siguiente novela, *La función delta* (1981), la protagonista ya ha conquistado un puesto bastante alto en la escala profesional y supera también sus equivocados sentimientos de amor-pasión por el Don Juan de turno, igual de vano y cobarde que los demás. Pero la angustia existencialista tan omnipresente en la primera novela no se resuelve en ésta, sino que se agudiza en la agonía y muerte de Lucía. El ambiente de *Te trataré como a una reina* (1983) es el de los respectivos círculos viciosos de sus protagonistas. Aunque aquéllos son los mismos que en las novelas anteriores, o sea, que giran alrededor de la búsqueda del sentido de la existencia, el enfoque y la estructura no lo son. Al lado del punto de vista de la mujer vemos surgir, aunque en un plan sarcástico, el de un hombre, Antonio, que nos presenta el lado calculador y al mismo tiempo patético del donjuanismo; y los sentimientos y experiencias de cada uno de los personajes se manifiestan dentro y a través de una elaborada estructura de un acontecimiento ficticio presentado dentro de un marco supuestamente documental y objetivo que al final resulta ser parcial y subjetivo.

Desde estos antecedentes de desarrollo narrativo, lo que cabía esperar era otra obra de ficción, elaborada quizá sobre la base anterior. Pero lo único que se ha elaborado en *Amado amo* es el

punto de vista que llega a ser exclusivamente masculino. Sin embargo, se nos ofrece sólo una vista parcial, ya que la descripción de la vida sentimental de César, el protagonista, no pasa de la superficie. Por lo demás, se vuelve a la crónica de una vida sin sentido, protagonizada por el *homo homini lupus*: la lucha de cada individuo para sobrevivir, tanto en las relaciones humanas —o inhumanas— como en la esfera profesional. El aspecto feminista de la desigualdad entre hombres y mujeres en las empresas, que desempeñaba un papel primordial en *Crónica del desamor* —aunque se mencionaba también el ascenso de jóvenes prometedores por encima de hombres mayores con más experiencia—, es sustituido en *Amado amo* por un enfoque masculino, con la lucha de Paula por su ascenso, y su consiguiente despido, en un plano secundario.

La supresión y el control de los empleados de la empresa publicitaria *Golden Line* —presidida por un extranjero— se efectúa a través de medidas aparentemente sutiles de humillación contra los rebeldes o los inútiles, en un proceso lento y agonizante cuyo fin irremediable es el despido de la empresa, que a su vez resulta en la marginación de la sociedad, vida personal y familiar destrozada y una existencia sin rumbo, que para mucha gente equivale a la muerte. Ya en las primeras páginas ocurre un incidente que parece insignificante y la reacción del afectado totalmente desproporcionada: Matías llega una mañana al garaje de la empresa y se encuentra con que le han quitado la plaza correspondiente a su puesto de ejecutivo. César intenta tranquilizarle, diciendo que él tampoco tiene plaza, ya que ha renunciado a sus privilegios hace algún tiempo. Pero ambos saben que éste es el primer eslabón en la cadena que se le pone al cuello de Matías para hundirle poco a poco: le quitan el despacho, la secretaria y simultáneamente el trato humano, hasta que se suicida —o mejor dicho le suicidan— bebiendo una botella de lejía. En ningún momento queda totalmente claro lo que ha hecho mal Matías, incluso parece que a él tampoco le dicen nada concreto. Toda la degradación tiene lugar mediante señales de desprecio. Lo que se sabe es que Matías no es exactamente una lumbrera, que tiene reputación de alcohólico y que su hija es subnormal. Nadie sabe, sin embargo, si bebe tanto como dicen o si esto es un rumor propalado por la dirección de la empresa, y si su supuesto alcoholismo se debe a su situación profesional o a circunstancias personales. Lo seguro es que a nadie le importa realmente lo que le pase o deje de pasar a Matías.

El protagonista, César, ha caído en desgracia porque dimitió —*de motu* propio, según intenta convencerse a sí mismo y a sus compañeros de trabajo— de su puesto directivo en la *Golden Line*. Poco a poco le van quitando privilegios y territorio, al mismo tiempo que encargos y responsabilidades; y en él, a pesar suyo, va aumentando el miedo de que le vayan a despedir de un día para otro. Se da cuenta de que, por mucho que intente mostrarse por encima de toda ambición, toda su vida ha quedado pendiente de la voluntad y caprichos de sus superiores. Según avanza la novela el lector va penetrando la fina capa de indiferencia y superioridad de César, y descubre que su degradación se debe en realidad a un joven colega con talento, Nacho, a quien el mismo César introdujo en la empresa, y que ahora manipula su propio ascenso a costa de su benefactor. Dadas todas estas circunstancias, no es de extrañar que César, bajo amenazas nunca pronunciadas y presiones empresariales siempre presentes, firme un papel mediante el cual traiciona a su única amiga y amante, Paula, para salvar —aunque temporalmente— su propio pellejo.

Es cierto que *Amado amo* ofrece una nueva perspectiva en la novelística de Rosa Montero, y que su representación masculina del mundo profesional es convincente. Pero tras el gran salto que se pudo comprobar con *Te trataré como a una reina* desde la narración de tesis a la novela de intriga se esperaba algo más de ficción y menos expositivo. El tema y la manera de enfocarlos son de gran interés, y el dominio del lenguaje de la autora queda una vez más demostrado, sobre todo en las páginas que narran el enamoramiento del perro de Nacho de la pierna de César (45-60). Lo que tiene en común con las novelas anteriores es que le deja al lector pensativo e identificándose sin remedio con uno o varios de sus personajes.

Esta novela parece escrita con impaciencia, de prisa, y nos deja a la espera de otra tal vez con el mismo enfoque, pero con una estructura cuya matriz podría ser la de *Te trataré como a una reina*. Sería muy grato si la siguiente estación en el itinerario narrativo de Rosa Montero nos presentara con un argumento de ficción, envuelto en el brillo estilístico que caracteriza a esta autora, y contado desde un punto de vista tan nuevo, aunque más elaborado, como el de *Amado amo*.

Eduardo Alonso. *Los jardines de Aranjuez*, Barcelona, Anagrama, 1986, 195 pp.

Si tuviéramos que reducir a fábula la novela *Los jardines de Aranjuez*, podríamos decir que esta refinada variación costumbrista de Eduardo Alonso se limita a una trama muy esencial, presentando la historia de dos amores imposibles: el del bufón Sebastianillo de Céspedes por doña María Ana de Austria, esposa de Felipe IV, y el del enano Domingo Gálvez por Sara Soto, llamados estos últimos a interpretar el papel de aquéllos en la pequeña pantalla.

En un primer momento, la disposición de distintos tipos de enunciación crea cierta fricción lógica, con la fenomenología discursiva ecléctica de las varias secuencias, que impide comprender exactamente quién es el narrador de la historia y a qué nivel se pone. Pero, relativamente pronto, se comprende que es Domingo Gálvez, solicitado por un interlocutor anónimo, el que deshilvana el hilo de sus recuerdos en un doble plano de la narración, en el que su diálogo alterna con otra voz —la suya—, narradora en tercera persona de la vida del bufón, acabando por presentar la realidad actual y la pasada en una misma dimensión. Ello se debe a que Domingo, al encarnar en la pantalla a Sebastianillo, se ha identificado a tal punto con él —«¿Quién soy? ¿Quién soy? ¿Domingo o don Sebastián? (p. 8)»— que su punto de vista se impone y, gracias a una focalización interna, pasa del análisis de su conciencia, siempre «en situation» —como diría George Blin¹— a lo objetivo de una reconstrucción que abraza dos épocas muy distintas, encarando situaciones contradictorias tanto del mundillo del espectáculo de nuestros días como del ambiente ciudadano y palaciego del siglo XVII.

La narración se desarrolla en estructura novelesca de estratos yuxtapuestos que se agrupan en capítulos donde tiempo y espacios están dislocados por las piruetas de la memoria —«Las palabras y las imágenes son sucesivas, pero la memoria no es lineal (p. 77)»—, suspendiendo y reanudando las situaciones con una técnica típica-

¹ G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, París, Ed. Cori, 1973, p. 119.

mente cinematográfica de retrospección y vuelta al presente, sin cortes «visibles» intermedios.

En el centro de la escena: Sebastianillo y Domingo. Indisolublemente atados, a pesar de los siglos que los separan, por una vida de pícaros afortunados y un destino comunes. El bufón del rey, antes de ocupar su plaza en la Corte fue «sacristán, recadero, mendigo, alfarero, criado de juez en Talavera y farandul (p. 77)»; Domingo, antes de hacerse célebre gracias a la televisión, actuó en un circo, en un grupo folklórico como torero cómico y fue bailarín de cabaret. Los dos tienen en común un carácter contradictorio, comparten un sentimiento de soledad frente al triunfo, y están entrañablemente unidos por sus fracasos amorosos: una vivencia patética que los hermana, sin posibilidad de solución, mientras en el telón de fondo de sus respectivas historias desfilan tipos y ambientes de dos épocas grabados en imágenes sugestivas, elocuentes, tomadas de manera impresionista, a brochazos fuertes.

El ritmo lingüístico, caracterizado por la presencia de grupos trimembres en la disposición sintáctica de la frase —«comían un bocadillo, bebían unos tragos del porrón, se refrescaban en el pilón, en la fuente, en el grifo del zaguán (p. 103)»— destaca la participación afectiva y subjetiva del personaje en lo que rememora, aun cuando lo hace con marcado despegue, como narrador heterodiegético que cuenta algo que no le concierne directamente. La abundancia de epítetos antepuestos y postpuestos y la presencia de varias metáforas impuras contribuyen a realzar la valoración subjetiva e impresionista de la novela, mientras los diálogos cortos, ceñidos, precisos se dirigen eficazmente al oyente para adentrarlo en el alma del personaje, y sostienen además el desarrollo de la acción.

La prosa nítida, fluida, transparente que Eduardo Alonso forja para esta novela pone de relieve su extraordinaria habilidad lingüística. En ella prevalecen oraciones coordinadas y yuxtapuestas que se suceden sin complicados enlaces, con una brevedad dinámica y suelta. Las embellece un léxico rico en atinados neologismos, arcaísmos sabiamente escogidos y extranjerismos en su mayoría de marca italiana, pronunciados con verosimilitud por el director del serial y la primera actriz (italianos), y a veces dulzonamente chapurreados por quien los escucha y refiere.

La novela resulta un sabroso y ponderado cuadro de costum-

bres, que no encubre ni disimula los defectos de dos ambientes satirizados, en ciertos momentos, con amarga conciencia de los hechos —cf., por ejemplo, los caprichos de Felipe IV (pp. 116-120) y la descripción del periodista Merino (pp. 123-124)—; pero, al mismo tiempo, es testimonio de las inquietudes de dos hombres de épocas muy distintas que sufren por amor. Domingo es el que busca su identidad sin encontrarla y reflexiona sobre el mundo de las relaciones y de la condición humanas, refugiándose —como último recurso— en los sueños de una «lúcida» locura: «Don Sebastián me enseñó a desdeñar el mundo —confirma en cierto punto el enano—. Un poco de credulidad y mucho de desdén. *Sólo los sueños nos hacen justicia*. Eso lo sabemos los artistas. ... (p. 183 —subrayado nuestro—)».

En conjunto, puede afirmarse que, si con *El insomnio de una noche de invierno* Eduardo Alonso se dio a conocer como autor de «una de las más sugestivas novelas históricas de estos años»², en *Los jardines de Aranjuez* el novelista confirma sus dotes narrativas y su capacidad de presentar novelas como «foco de goce activo, repetible y duradero»³. Ello se debe, sin duda, al hecho de que sus obras son fruto de una madurez estética que no menosprecia la realidad, sino bucea en ella, y no considera el producto novelístico como mero virtuosismo artístico o anárquico artificio verbal, sino permite que el lector valore en él tanto el proceso como el producto de una escritura cambiante y múltiple, comprometida y sugeridora.

Università di Padova

EMILIETTA PANIZZA

Cristina Fernández Cubas. *Mi hermana Elba y Los altillos de Brumal*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988, 222 pp.

La editorial Tusquets concentra en este libro la cuentística de la escritora catalana Cristina Fernández Cubas, reeditando sus dos primeros libros de cuentos, *Mi hermana Elba* (1980) y *Los altillos de Brumal* (1983). Los ocho relatos que recoge esta edición presen-

² Gonzalo Sobejano, «La novela ensimismada», *España Contemporánea*, I, 1 (Invierno 1988), p. 10.

³ *Ibidem*, p. 11.

tan una ordenación temática alternada: la rememoración de la infancia y un extraño comportamiento adulto plagado de soterradas rivalidades. Tanto la temática como las preocupaciones narrativas de *Mi hermana Elba* hallan una continuación en el segundo libro, por lo que su reedición en un único volumen es plenamente acertada.

La memoria juega un papel importante en varios de estos cuentos que redescubren, de manera exquisita, los escondites mágicos y los secretos de la infancia. Sin embargo, los viajes en el tiempo no conducen a la evocación nostálgica. No son un objetivo en sí, sino un punto de partida. La propia narración se desentiende de esclarecer los hechos mediante la perspectiva ventajosa de la distancia que separa el tiempo del relato del tiempo de la narración. Los cuentos se inscriben en un puro presente: «Esta es la segunda página de mi cuaderno, ¿Por qué hablaré de Lúnula en pasado?, me pregunto ahora.» («Lúnula y Violeta», p. 22.) La memoria, pues, en vez de caer en una mera rememoración del pasado, abre su subsuelo a la incógnita.

El misterio, lo extraordinario, se instala en medio de lo más inocente y cotidiano, produciendo una extraña turbación en el lector. El misterio que se agazapa en estos cuentos no precisa una solución a lo Sherlock Holmes, ni siquiera en el último relato, «La noche de Jezabel», cuya ambientación romántica de castillo inglés cuenta con tan escasa tradición en nuestras letras. «La ventana del jardín» tan sólo se entreabre al misterio que encierra el hijo de los Albert y su lenguaje imaginario. «El hemisferio sur» presenta la desconcertante pesadilla cabalística de vivir una vida que ya ha sido escrita. «Lúnula y Violeta» teje y desteje borgianamente su ficción. El relato cancela la historia de L. y V. en una supuesta Nota del Editor, para acabar rescatando el insólito florecimiento del jacarandá que Lúnula y Violeta plantaran.

El lector pronto percibe que lo que realmente se fragua en estos relatos va más allá de lo que ocurre a nivel de anécdota. La problemática del acto de contar, tanto en forma oral como escrita, se halla inextricablemente unida a lo que se cuenta. Son los misterios que esta problemática encierra los que provocan el acto hermenéutico en el lector.

La prosa de Cristina Fernández Cubas se mueve ágilmente, contagiada de la fluidez que caracteriza al cuento oral. Por tanto, no

sorprende que cinco de los ocho cuentos incorporen a personajes que exhiben las admirables cualidades del fabulador oral. Lúnula «pertenece a la estirpe casi extinguida de narradores. El arte de la palabra, el dominio del tono, el conocimiento de la pausa y el silencio, eran terrenos en los que se movía con absoluta seguridad». («Lúnula y Violeta», p. 21.) Fátima, la temeraria compañera de internado de «Mi hermana Elba», embelesa a sus compañeras con historias hábilmente entremezcladas. Mientras el intrépido Jonathan Harker da colorido a sus historias en «El provocador de imágenes», en «El reloj de Bagdad» es Olvido la que sabe tomar la palabra, «pausada, segura, sabedora de que a partir de aquel momento nos hacía suyos» (p. 117). Y en «La noche de Jezabel» el relato entero se estructura en torno al arte de contar historias a la luz de la lumbre. La presencia de estos personajes sugiere que la ficción de Fernández Cubas da tanta importancia al acto de *contar* como el cuento en sí. En el trabazón de ambos órdenes radica precisamente gran parte de la fuerza de su cuentística.

Por otro lado, es curioso que habiendo tantos personajes que cuentan, sus narraciones no aparezcan por ningún lado. Esta ficción de hecho les niega la palabra. Y es que el espacio dedicado a la palabra (oral) rivaliza en las dos colecciones con la palabra escrita. Es significativo que en las dos colecciones el contar surge invariablemente desde un *yo* que en la mitad de los casos coincide con un personaje escritor. La problemática de la escritura se plantea en estos relatos al complicar el proceso escritural con una rivalidad secreta entre el *yo* y el otro. Así, «Lúnula y Violeta» se basa en un block de notas que Violeta, su autora, ha entregado a Lúnula, tan admirada como envidiada relatora de historias fantásticas. Bajo la sencilla amistad que mantienen las dos mujeres, se fragua una rivalidad por el dominio de la palabra: oral frente a escrita. Lúnula se ensaña corrigiendo con tinta roja la obra de su amiga, que declara: «En algunos puntos no puedo reconocer lo que yo había escrito. En otros tal operación es sencillamente imposible: mis párrafos han sido tachados y destruidos» (p. 20). «El hemisferio sur» descubre que un texto reprimido, ocultado a posta del jurado de un concurso literario, es el origen de la presente rivalidad de dos escritores por la palabra autorial. En último término, estos velados rencores y violencias engendran la ficción.

Ante estos inquietantes relatos, el lector que opta por suspender

momentáneamente la razón, dejándose llevar por la narración, se hallará en sintonía con la escritura. Varios de los personajes escritores que circulan en estos relatos experimentan una especie de crisis literaria, un trance en el que las palabras surgen solas. Una literatura, por tanto, que se genera al margen de su control. El cuento «Los altillos de Brumal» sugiere que si el escritor quiere descubrir algo precisa silenciar las voces de la razón: «debilitar ese rincón del cerebro empecinado en escupir frases aprendidas y juiciosas, dejar que las palabras fluyeran libre de cadenas y ataduras. Como ahora...» (p. 184). La cuentística de Fernández Cubas es, por tanto, una ficción en la que confluye el hilo del cuento y el contar, la narración y la producción del texto, para mostrarnos que ambos órdenes están hechos de una misma sustancia e imbricados en una misma operación, compleja y violenta, que es la escritura.

University of Missouri, Columbia

ANA RUEDA